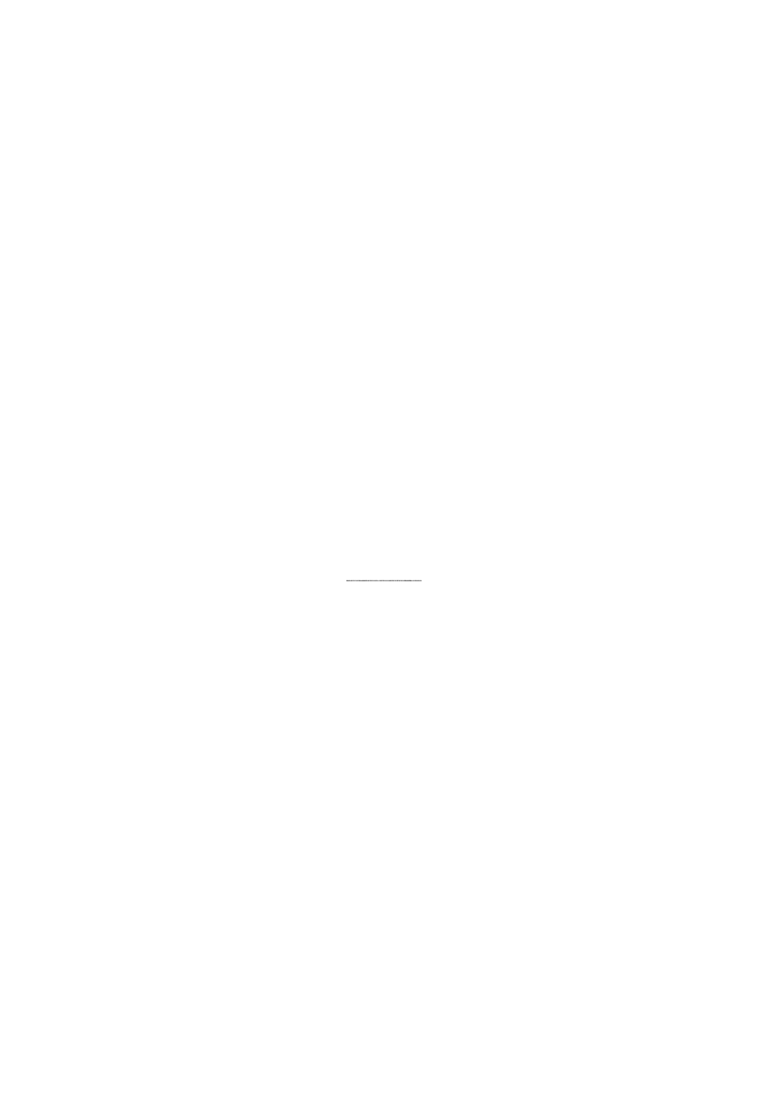




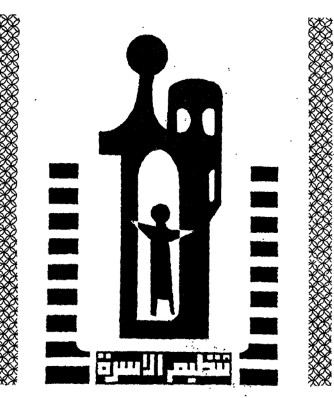


الأدب المقارن

الجزء الأول

○ المجلد الثالث ○ العدد الثالث ○ إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٣





حقائق عن المشكلة السكانية فى مصر

- فى عام ١٩٨٠ كانت مصر تستقبل مولودًا كل ٢٠ ثانية .
- فى عام ١٩٨٢ ذكر آخر إحصاء أن مصر تستقبل مولودًا كل ٨ر٢٧ ثانية .
- انخفض عدد المواليد خلال عامى ١٩٨٠ ، ١٩٨١ من ٤١ فى الألف إلى ٣٧ فى الألف .
- يقول الخبراء إن هذا الانخفاض فى عدد المواليد دفر على مصر أموالاً تكفى لبناء سد كالسد العالى أو مجمعًا للحديد والصلب كمجمع الحديد والصلب فى حلوان .
- يقول الخبراء أيضا إن هذا يعنى أن تنظيم الأسرة فى مصر يحقق نجاحًا .

أسرة صغيرة = حياة أفضل

توجهوا إلى أقرب مركز أو وحدة لتنظيم الأسرة أو صيدلية أو عيادة خاصة تحصلوا على المعلومات والارشادات مجانًا .

مع تحيات الهيئة العامة للاستعلامات ○ مركز الإعلام والتعليم والإتصال



الأدب المقارن

الجزء الأول

٢

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الثالث ○ العدد الثالث ○ إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق دينار وربع ـ سوريا ٢٥ ليرة ـ لبنان ٢٠ ليرة ـ الأردن دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش. تونس ٧٠٠ ر٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات .

ـ الاشتراكات من الداخل .

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرش + مصاريف البريد ١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) , (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

. ترسل الاشتراكات على العنوان التالي

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأدب المقارن

الجزء الأول

محتويات العدد

أما قبل

.. فقد قال العقاد ذات يوم إن قراءة كتاب واحد ثلاث مرات خير من قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة ، أو ما هو بهذا المعنى . ولست أهدف من إيراد هذا القول إلى الحديث عما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى ، من دلالة على إيثار الكيف على الكم ؛ فالموازنة العددية بين الواحد والثلاثة تشى ــ حقا ــ بهذا المعنى ؛ ولكننى قصدت الوقوف فى هذه العبارة على ما تتضمنه من فكرة تتعلق بعملية القراءة من حيث الممارسة ومن حيث الوظيفة .

ومن الواضح ــ ابتداء ــ أن عملية القراءة لا تتحقق إلا بتوافر عنصرين : قارئ ومادة مقروءة ؛ ثم تكون القراءة بعد ذلك بمثابة فاعلية من القارئ تتجه إلى المادة المقروءة . وقد تكون هذه الفاعلية فى أدنى صورها ؛ وذلك عندما تقتصر على التحقيق الصوتى ــ مسموعا أو مهموسا ــ للمادة المقروءة . ويدرك هذا المعنى جيدا من قرأ منا فى «الكتّاب» فى طفولته عددا من سور القرآن الكريم ، قل أوكثر . ومعاودة القراءة على هذا المستوى ، وتكرارها مرات ومرات ، لن يضيف ــ بالنسبة إلى القارئ ــ شيئا يجاوز مجرد التحقيق الصوتى لهذه المادة المقروءة . وتكون هذه الفاعلية فى أعلى صورها عندما تصبح القراءة ــ دون أدنى اعتبار لتحققها المحسوس ، أى الصوتى ــ محقِّقة فى ذهن القارئ ، أو فى وجدانه ، كلَّ الأبعاد الموضوعية للنص المقروء . فكرا كان أو أدبا . وعلى المحور الممتد بين هذين المستويين ، الأدنى والأعلى ، تتحقق مستويات من القراءة ، تتفاوت فى قربها أو بعدها من هذين المستويين .

ممارسة القراءة إذن تتحقق فى عدة مستويات ، وفقا لنوع الفاعلية التى يتحرك بها القارئ فى المادة المقروءة ؛ فماذا إذن عن الوظيفة ؟

فى أدنى مستويات القراءة لا تكاد الوظيفة تجاوز المران اللسانى على نطق الكلمات مفردة وفى النسق أو الأنساق القولية ؛ وفى أعلى مستوياتها تصبح الوظيفة تحصيلا لأقصى كم من الدلالات التى يحملها النص ، واستيعابا لها . وبين هذين المستويين من وظيفة القراءة ، يتحقق عدد من الوظائف ، يتفاوت فى قربه أو بعده منهما ، ويتفاوت ــ نتيجة لذلك ــ مقدار ما يحصله القارئ وما يستوعبه بين مستوى منها وآخر .

وأعود مرة أخرى إلى عبارة العقاد (وربما كانت قراءتى لها الآن تحقيقا تجريبيا لدعوى مستويات القراءة ومن ثم الوظائف) فأقول : إن إيثاره لقراءة كتاب واحد ثلاث مرات على قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة إنما ينظر إلى وظيفة القراءة فى أعلى مستوياتها . فالهدف من القراءات المتعددة ، هو تحقيق مستويات متصاعدة من الوظيفة ، تقترب شيئا فشيئا من الوظيفة القصوى . ذلك أن قراءة الكتاب مرة بعد مرة ، من شأنها أن تحقق معايشة له ، هى أعمق وأكثر حميمية من قراءة مفردة ، كما أنها تترك فى الذهن أو الوجدان أو فيهما معا أثرا لا يزول . أما قراءة الشخص نفسه لثلاثة كتب قراءة واحدة فإن محصلة هذه القراءة سرعان ما تتعرض للزوال . وتفاوت الناس فى الذكاء لا يغير من هذه القاعدة العامة . فإذا كان القارئ الذكى يستطيع ــ من خلال قراءة واحدة لكتاب ما ــ أن يستوعب منه أكثر مما يستوعبه قارئ أقل ذكاء من خلال قراءتين له ، تظل قراءة هذا الذكى لهذا الكتاب أكثر من مرة ، أجدى له من قراءته مرة واحدة .

وبعد ، فماذا نريد من تسجيل هذه الملاحظات ؟

من المؤكد أننا لا نهدف إلى دراسة موسعة فى فن القراءة أو فلسفة القراءة ؛ فالمجال لا يتسع لشىء من هذا ، ولكننا أردنا أن نستخلص ــ من خلال التأمل السريع فى فكرة العقاد ــ شيئا يتعلق بمادة هذه المجلة وعلاقة القارئ بها . فهذه المادة تتطلب نوعا خاصا من العلاقة ، لا يتحقق فى يسر من خلال قراءة مفردة لها ، سريعة وعابرة .

إن كتاب هذه المادة يتكبدون عناء كبيرا فى استخلاصها لكى يضعوها بين أيدى القراء . ولاشك فى أن هذه المكابدة تتطلب من القارىء مكابدة مماثلة . وعندئذ تصبح القراءة المفردة السريعة والعابرة لهذه المادة غير محققة وظيفة القراءة فى مستوياتها العليا ؛ أى غير كافية لتحقيق أعلى درجات الاستيعاب . ومن ثم تصبح معاودة القراءة ، أى بذل مزيد من الفاعلية إزاء هذه المادة ، هى الوسيلة المثلى لتحقيقها من جهة ، واكتسابها من جهة أخرى .

رئيس التحرير

هذا العدد

«الأدب المقارن» فرع من فروع الدراسة الأدبية، يتفق مع غيره من الفروع فى بعض الخصائص العامة، لكنه يتميز عن غيره بخصائص مستقلة، تتصل بما تنطوى عليه نشأته من هدف أو مطامح، وما تثيره طبيعته من جدل أو مشاكل. لقد نشأ هذا الفرع مرتبطا بلون من «الوضعية»، يلح على صلات فعلية تصل بين كتّاب ينتمون إلى آداب متعددة. وطمح هذا الفرع - منذ نشأته - إلى تحقيق لون من «الإنسانية»، يتمثل فى علائق روحية، تتجلى عبر الآداب المختلفة ومن خلالها، لتكشف العلائق عن الجذر الإنسانى الذى يتجاوز الحدود الإقليمية، ويستقر كامنا - كالعلة الأولى - وراء التجليات المتغايرة للآداب القومية.

وكانت النشأة «الوضعية» تشدّ الأدب المقارن إلى منطقة التاريخ، فتجعل منه قسما من أقسام التاريخ الأدبى العام، بالقدر نفسه الذى يجعل الباحث المقارن مؤرخا للصلات الأدبية؛ يهتم الاهتمام كله بالمصادر والمنابع، والوسائط والتراجم، وأشكال التأثير وشرائط العلّية، وتجليات الموضوع فى علائقه السببية، فضلا عن تعاقب حركات الأفكار، وتقلّب مصائر الكتاب عبر الزمان والمكان وكان الهدف «الإنسانى» يشد الأدب المقارن إلى البحث عن أنواع متميزة من القيم؛ فيقارب المسعى الجمالى - فى إدراك هذه القيم - بين الأدب المقارن والنقد الأدبى، أو يقارب المسعى الفكرى - فى فهم هذه القيم - بين الأدب المقارن والتاريخ العام للأفكار أو علم الاجتماع. ولكن كان هذان اللونان من السعى ينطويان على مفارقة كامنة فى الهدف نفسه؛ ذلك لأن «الإنسانية» كانت - فى غير حالة - مجلى مراوغا لنزوع قومى متأصّل.

ولقد ظلّ الأدب المقارن يتحرك قلقا بين قطبين متعارضين؛ هما التاريخ والنقد الأدبى. وبقدر اقترابه من القطب الأول كان يتباعد عن الخصائص النوعية التى تصنع «أدبية» الأدب، وتتمثل فى «لغة» تتجلى عبر «كلام» الأعمال الأدبية. وبقدر اقترابه من القطب الثانى كان يتباعد عن «الوضعية» التى أسست شرعيته، فيتباعد عن «العلّية» - أو «السببية» - التى كانت - ومازالت - أساسا من أسسه، عند الكثير من دارسيه. ولكن هذه الحركة القلقة بين القطبين المتعارضين قد صارت أكثر توترا، لأنها تحوّلت إلى حركة أكثر تعقيدا وإشكالا؛ نتيجة تعدد الأقطاب المتعارضة من ناحية، والتغيرات الجذرية التى مرّت بها الدراسة الأدبيّة من ناحية ثانية، والتعقد المعرفى الذى انسربت آثاره فى المفاهيم الأدبية من ناحية ثالثة. ولذلك تثير هذه الحركة - فى وضعها المعاصر - الكثير من المشاكل، وتفرض الكثير من التحديات، على دراسى الأدب المعاصرين، ابتداء من تسمية «الأدب المقارن» نفسها، وانتهاء بالأسس المعرفية التى يتقوم بها الأدب المقارن، بوصفه فرعا مستقلا - أو يطمح إلى الاستقلال - فى فروع الدراسة الأدبية.

ويسعى هذا العدد - والعدد اللاحق - إلى مواجهة هذه المشاكل وتلك التحديات؛ فيركز على مجموعة من القضايا والتطبيقات، ليستكمل العدد اللاحق ما يتكامل مع قرينه الحالى، فيمضى بالأسئلة المطروحة إلى مزيد من الفهم النظرى والتطبيق.

ويتصل السؤال الأول - فى هذا العدد - بالأصول المعرفية للأدب المقارن فى ذاته، والأبعاد النظريّة لمدارسه أو اتجاهاته، مثلما يتصل السؤال بالأسس التى تحدد المفاهيم الفاعلة فى هذا الفرع المعرفى، وأهمها مفهوم التأثير، وما يتصل به أو يتناظر معه من مفاهيم تحدد العلاقة بين الأدب المقارن وفلسفة الأدب، كما تحدد وضع الأدب المقارن نفسه فى الدراسات المعاصرة لنظرية الأدب. وبقدر ما يطرح هذا السؤال الأول «إشكالية» الأدب المقارن فإنه يطرح احتمال وضع معرفى جديد، قد يُستبدل فيه بالاسم القديم اسم جديد هو «نقد المقارنة»، أو يُستبدل فيه مفهوم «التوازى» بمفهوم «التأثير».

وتنسرب الإجابة عن هذا السؤال فى سبعة أبحاث نظرية تتصدر هذا العدد. ويتجاوب العرض النظرى - فى هذه الأبحاث - مع التأصيل المنهجى. قد تتعارض المفاهيم المحركة لهذه الأبحاث، وقد تتناظر أو تتجاوب، لكنها تسعى جميعا، بطرائق متباينة، وراء الإجابة عن السؤال الأساسى.

وأول هذه الأبحاث دراسة عبد الحكيم حسان عن «الأدب المقارن بين المفهومين الأمريكى والفرنسى». ويستعرض الباحث - فى هذه الدراسة - نشأة الأدب المقارن فى فرنسا، ويوضح الشروط التاريخية التى حددت العناصر التكوينية للمدرسة الفرنسية

التقليدية ، تلك التى نهض بها باحثون من أمثال بالدنسبرجيه وڤان تيجم وجويار وكاريه . ولقد حصرت هذه المدرسة الأدب المقارن فى تاريخ العلائق الأدبية الدولية ، وقيدته بالصلات الفعلية التى اقترنت بقضايا الاستقبال والوساطة والتأثير الخارجى بين الآداب المختلفة . وانتهى الأمر بهذه المدرسة إلى أزمة تكشفت عن عدم تحديد موضوع الأدب المقارن ومناهجه ، مثلما تكشفت عن تجاهل للنصوص الأدبية ذاتها ، فى سبيل قوانين سببية ، تهدف إلى موضوعية ظاهرية ، تتحول ـ فى النهاية ـ إلى قناع لنزعات قومية . وبقدر ما كان مقال رينيه ويلك عن «أزمة الأدب المقارن» كشفا عن الخلل المنهجى الذى انتهت إليه المدرسة الفرنسية ، كان المقال إيذانا بتاسيس تصورات مغايرة أطلق على جماعها اسم المدرسة الأمريكية (رغم اعتراض ويلك نفسه على هذه التسمية) . وتؤكد المدرسة الأخيرة الطابع النقدى لدراسة الأدب المقارن ، مثلما تؤكد الطابع الرحب للمقارنة . ولكن الأمر ينتهى بما يسمى المدرسة الأمريكية إلى نوع من الإشكال ، فهى لم تميِّز تمييزا حاسما بين «الأدب المقارن» و«الأدب العام» من حيث الموضوع أو المنهج ، كما أن تعريفها للأدب المقارن ينطوى على نوع من الازدواج ، خصوصا حين يتسع التعريف ليشمل المقارنة بين الأدب والفنون.

وتشير دراسة عبد الحكيم حسان ـ ضمنا ـ إلى إسهام أولريش ڤايسشتاين الذى يميل إلى الطابع الأدبى لدراسة الأدب المقارن ، ويتجاوز بمفهوم «التأثير» الطابع التاريخى الغالب الذى التصق به فى الدراسات التقليدية ، ليؤسس مفهوما أعمق ، يفيد فيه ـ تحديدا ـ من دراسات الناقد المصرى ـ الأمريكى الجنسية ـ إيهاب حسن ، ذلك الذى تعد أفكاره ثورة على اتجاه ويلك فى النقد الأمريكى المعاصر . ولذلك تعقب دراسة عبد الحكيم حسان ترجمة ـ قام بها مصطفى ماهر ـ لفصل من كتاب ڤايسشتاين «مدخل إلى علم الأدب المقارن» (١٩٦٨) بعنوان «التأثير والتقليد» .

ومفهوم «التأثير» مفهوم أساسى فى كل البحوث المقارنة ، ذلك لأنه مفهوم يفترضُ وجود عملين متميزين ، يقبلان المقارنة ؛ أولها العمل الذى يصدر عنه التأثير ، وثانيهما العمل الذى ينصب عليه التأثير . ولا ينطوى المفهوم على علاقة علِّية ، واضحة مباشرة ، وإنْ كان يظل مرتبطا بها ، كما أنه لا يقود إلى تفرقة تفاضلية تجعل العمل المرسل أفضل من العمل المستقبل بل يسعى إلى تمييز يكشف عن الوظيفية التى يتبدى بها العمل المؤثِّر فى العمل المتأثِّر ، بهدف الكشف عن تشكيل العمل الثانى أساسًا . وإذا كان التأثير عملية لاشعورية فى الغالب ، فالتقليد ـ أو المحاكاة ـ عملية شعورية واعية . وكما تناقش دراسة ڤايسشتاين أنواع التقليد وأشكال التأثير ، توضح التمايز بين دراسة كليهما ودراسة «المصادر» و«الاستقبال» ، مؤكدة أن عملية التأثير تنطوى على شبكة من الأحداث ، تتداخل فى علاقات متعددة ، وتشابهات كثيرة ، تعمل فى تتابع تاريخى ، لكنها تعمل فى إطار من شروط تفرضها كل حالة على حدة .

وتتحرك دراسة سمير سرحان عن «مفهوم التأثير فى الأدب المقارن» على أساس مقارب لأفكار ڤايسشتاين ، ولكن سمير سرحان يبدأ بمناقشة بعض التصورات السالبة التى تعكِّر على المفهوم ، وذلك ليصل بين «التأثير» والفاعلية الخاصة بعملية الإبداع ، مخالفا ڤايسشتاين فى النظر إلى دراسات التوازى بوصفها مجالا مقبولا من مجالات دراسة التأثير ؛ وبذلك تنطوى الدراسة على نوع من التوفيقية ، يتسع للكثير «من المناهج التاريخية والجمالية والنقدية فى دراسة الأدب وفى سبر غور عملية الخلق الفنى» .

وإذا كانت دراسة سمير سرحان تعوّل ـ فى اجتهادها ـ على أفكار ما يسمى المدرسة الأمريكية ، فإن دراسة رجاء عبد المنعم جبر عن «الأدب المقارن وفلسفة الأدب» تعود بنا إلى ما يسمى المدرسة الفرنسية ، فتعوّل على اتجاهاتها المعاصرة ، تلك التى تتجاوز المنظور التاريخى الضيق ، مع إسهام إتيامبل . ولكن دراسة رجاء جبر تمنح تقديرها الخاص لجهد كلود بيشوا وأندريه روسّو فى كتابهما المشترك عن «الأدب المقارن» (١٩٦٧) . ويهتم بيشوا و روسّو بتاريخ الأفكار والأبنية الأدبية ؛ فالأدب المقارن ـ عندهما ـ يدخل فى إطار فلسفة الأدب . وبقدر ابتعادهما عن التاريخ الأدبى الذى يهدف إلى إثبات الوقائع يقتربان من النقد الأدبى الذى يكتشف الأنماط والأنساق فى ثنايا المادة المقارنة .

وتبدأ دراسة رجاء جبر بتقديم تعريف للأدب المقارن ، يقوم على تناول الظواهر الأدبية ، من خلال اللغات أو الثقافات ، تناولا يتضمن وصفا تحليلياً لها ، ومقارنة منهجية تفاضلية بينها ، وتفسيرا تركيبيا لها ، فى ضوء التاريخ والنقد والفلسفة ، وذلك من أجل فهم أنضر للأدب ، بوصفه مظهراً للروح الإنسانى . ويمثل هذا التعريف يعتمد الباحث المقارن على التحليل والتركيب ، فيكتشف العناصر

التكوينية للظواهر المقارنة من ناحية ، مثلما يكتشف العلاقات التى تصل بينها من ناحية ثانية ، ليصل إلى تصورات تركيبية تكشف عن أسرار الأدب ، بوصفه فاعلية متميزة من ناحية ثالثة . ومن التناوب الجدلى بين التحليل والتركيب تنشأ قوة دفع كبيرة ، كفيلة بأن تخرج الأدب المقارن من أزمته التى تحدث عنها ويلك (١٩٥٩) وإتيامبل (١٩٦٦) على السواء . وكما تتبنى دراسة رجاء جبر عناصر من أفكار المقارنين الفرنسيين المعاصرين تتوقف وقفات شارحة لعمليات التفسير ، وخاصية الجواهر الأدبية الثابتة ، وعمليات التراسل بين الفنون ، لتخلص من ذلك إلى تحديد مورفولوجية الشكل الأدبى ، فى لون من التجاوب يرتد بدراسة الأدب المقارن إلى اعتقاد متأصل ، يقوم على الإيمان بطبيعة إنسانية أولية ، ليس الأدب إلا أحد مظاهرها .

وتتحرك دراسة أمينة رشيد عن «الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب» معتمدة على مقولات أصولية مغايرة ، بنفس القدر الذى تسعى إلى تحقيق هدف متميز ، هو الوصل بين تطور الأدب المقارن وتقييمه وبين قضية المعرفة الأدبية وحركتها الجدلية بين العلم والأيديولوجيا ، تلك الحركة التى لم تتوقف منذ نشأة الأدب المقارن . ويرتد الأثر الأيديولوجى الذى تقصده الدراسة إلى عالمية القرن الثامن عشر ، تلك التى تبلورت مع فكر فلسفة التنوير . أما الأثر العلمى فيرتد ــ فى جذوره ــ إلى المناخ الذى ساد فرنسا فى الربع الأول من القرن التاسع عشر . وعندما يتجاوب الأثران معا يتكشف نوع من المركزية الأوروبية ، يهاجمها إتيامبل من منظور أخلاقى جمالى ، ويكشف إدوارد سعيد عن وعيها الزائف ، وتتجاوزها دراسات «ثقافة التقاطع» . ومع ذلك فأزمة الأدب المقارن ليست أزمة تخصه وحده ، بل هى أزمة تعم النقد الأدبى كله ، وترتبط ببحث هذا النقد عن أدوات ومناهج ، يتمكن بها من فهم أكثر عمقا للنصوص الأدبية ، بكل مكوناتها الداخلية ، وبكل صلتها بالمجتمع والأبنية الأيديولوجية المغايرة .

وتبدأ دراسة جون فليتشر عن «نقد المقارنة» من أزمة الأدب المقارن ، ولكنها تنظر إلى هذه الأزمة من منظور متميز : ويؤكد فليتشر أن الأدب المقارن لم يطرح ــ على مستوى الموضوع ــ منهجا جديدا ، كما يؤكد أن المقابلة العلمية الكامنة وراء المصطلح نفسه ــ «الأدب المقارن» ــ تفتقر إلى التوفيق ، وأن الدراسة المقارنة لن تحقق أى قدر من الاحترام إذا ظلت تخدم فرعا آخر سواها . ويستبدل فليتشر بمصطلح «الأدب المقارن» مصطلحا متميزا هو «نقد المقارنة» . ويؤكد أن المدخل المقارن أداة تمارس فاعليتها داخل إطار الأدب العام ، ليس بوصفها تاريخا أدبيا ، وإنما بوصفها وسيلة للكشف عن الأبنية الجوهرية ، الكامنة وراء الظواهر الأدبية ، فى كل زمان ومكان . وبذلك تغدو المقارنة عملية متزامنة فى جوهرها ، وإن التفتت إلى أعمال متعاقبة . ويتوسط المدخل المقارن بين الشكلية المتعسفة والتاريخية المعاة ، ليظل منتميا إلى النقد الأدبى ، يسعى مثله إلى الكشف عن جوهر فن الكتابة . ويعنى ذلك إدراك الأدب من خلال عملياته الديناميكية ، والتشكيلات الناجمة عنها ، ومن ثم إدراك أن الموضوع الأدبى يدين بوجوده إلى شبكة من العلاقات ، لا يمكن إدراكها ــ فى فعل المقارنة ــ إلا بالتحليل والتركيب . ولكى يحقق النقد المقارن ذلك ، يمكن له أن يفيد من اللغويات البنيوية ، فيستكشف تيارات تحتية ، ويكشف عن أبنية عميقة ، هى بمثابة «اللغة» التى تتجلى عبر «كلام» الأعمال الأدبية . وإلى شىء من ذلك قصد إتيامبل ، عندما ذهب إلى أن الأدب المقارن يفضى إلى «بويطيقا مقارنة» ، أى يفضى إلى الكشف عن الأنسقة البنيوية للأعمال الأدبية التى تقع فى إطاره . ويمثل هذا المدخل يمكن للنقد المقارن أن يكشف عن جوانب من العملية الإبداعية ؛ خصوصا تلك التى تتصل بتكوين العمل الأدبى ــ أو الفنى ــ وتلقيحه ، عن طريق اتصاله بأعمال أخرى . ويمكن لهذا النقد ــ ثانياً ــ أن يلقى الضوء على الأدب ، بوصفه مؤسسة تتقوم بذاتها ، لأنها تنطوى على مجموعة من العمليات الخاصة بها ، والتى تستقل ــ رغم صلتها ــ عن بيئة اجتماعية بعينها . ويمكن لهذا النقد ــ أخيرا ــ أن يلقى الضوء على الأدب بوصفه ظاهرة عالمية ، متحدة الجوهر مختلفة الأعراض ؛ فالمقارنة ــ فى النهاية ــ طريقة فى التفكير ، أساسها أن الجوهر يسبق الوجود ، وأن الكل يسبق الأجزاء . ويعتمد هذا الهدف النهائى على مقاومة البحث إقليمية النظرة ، والتمسك بموضوعية يدرك معها الباحث ما يعرفه من خلال مقارنة دالة بما يستطيع أن يعرفه .

وتنطلق دراسة كمال أبو ديب عن «إشكالية الأدب المقارن» من مهاد نظرى ، يقترب من المهاد الذى تتحرك عليه دراسة فليتشر ، ولكن تتميز دراسة كمال أبو ديب بالتوجه المباشر إلى النموذج اللغوى عند دى سوسير وذلك بهدف إقامة النموذج التصورى للأدب على أساس منه . وبقدر ما تتكشف «إشكالية الأدب المقارن» فى خلل التسمية نفسها ، وقصور المنهج الخارجى للدرس الأدبى ، وتجاهل

العلاقات الداخلية للنصوص الأدبية ، والوقوع فى أسر النزعات القومية والعصبيات العرقية ، يتمثل حل هذه «الإشكالية» فى التركيز على المحور التزامنى بدل المحور التعاقبى ، وفى تحويل ثنائية دى سوسير عن «اللغة» و«الكلام» لتصبح مؤسّسةً لتصورات فاعلة فى حركة النقد المقارن . وبذلك ينظر الناقد المقارن إلى الأعمال الأدبية ، فى آدابها المختلفة ، بوصفها تجليات «كلامية» تكشف عن أنظمة أساسية هى «لغة» الأعمال والآداب المختلفة . ويتجاوب التركيز على التزامن مع التركيز على ثنائية «اللغة ــ الكلام» فى تأكيد «الأدبية» ، ومن ثم السعى إلى نفى كل ما يقع خارج هذه الأدبية ، بوصفها شبكة من العلاقات تمثّل بنية كلية ، تنطوى على المشابهة والتضاد والمجاورة . وبذلك تخرج دراسة «التأثير» من النقد المقارن ، لتنطوى تحت لواء التاريخ الثقافى وعلم الاجتماع الأدبى وتاريخ الأفكار . ويصبح الأدب المقارن ــ فى النهاية ــ بحثا عن الخصائص التكوينية ، وجلائها فى علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التى تنشأ فيما بين الأعمال ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التى تشكّل النظام الدلالى للفنون بأسرها ، فى تكوينها الداخلى وليس الخارجى

ترى هل يسهم هذا النموذج الذى يفيد فيه كمال أبو ديب من تقاليد اللغويات البنيوية المعاصرة فى فض «إشكالية الأدب المقارن» ؟ أو أن النموذج اللغوى نفسه يطرح إشكالا جديدا ؟ قد يساعد فى الإجابة عن مثل هذا التساؤل العودة إلى تأمل التصورات والمفاهيم التى تنطوى عليها الدراسات السابقة . ولكن الإجابة الأكثر حسما لا يمكن أن تتحقق إلا بتأمل المفاهيم والتصورات النظرية فى حالة فعل ، أى من خلال تطبيقها على نصوص بأعيانها ، ذلك لأن التطبيق يكشف عن سلامة المفاهيم النظرية الفاعلة ، ويحقق مبدأ اختبار صحة الفرض على مستوى الدراسة الأدبية . ولذلك ينتقل هذا العدد من الدراسات النظرية إلى الدراسات التطبيقية ، ويحرص على تنوع مناهج التطبيق حرصه على تنوع مجالاته ، ليتيح التنوع فى المناهج والمجالات أوسع السبل أمام القارئ لتفهم جوانب الأدب المقارن .

هكذا ، يقدم المحور الثانى من محاور هذا العدد دراسات تطبيقية ، مجالها المقارنة بين الآداب الأوروبية المتنوعة . وينطوى المحور الثالث على دراسات تطبيقية مغايرة ، تعتمد فيها المقارنة على الآداب الشرقية ، العربية والفارسية والتركية . وينفرد المحور الرابع بدراسات تتحرك فيها المقارنة من الآداب العربية إلى الآداب الأوروبية ، لتتأمل جوانب من حركة التأثير التى امتدت من الشرق إلى الغرب

يبدأ المحور الثانى ــ من هذا العدد ــ بدراسة لبوريس أيخنباوم عن «أو . هنرى ونظرية القصة القصيرة» ، ترجمها نصر أبو زيد ورغم أن الدراسة لا تدخل دخولا مباشرا فى مجال «الأدب المقارن» إلا أنها تتصل به من ناحيتين . أولاهما أن الدراسة وثيقة مهمة من وثائق «الشكلية الروسية» التى أصبحت أصلا من أصول البنيوية . (وقد نشر أيخنباوم دراسته عام ١٩٢٧ ، أى بعد سنة واحدة من نشر دراسته التأسيسية «نظرية المنهج الشكلى» ، تلك التى يؤكد فيها أن الشكلية منهج علمى يتباعد عن الأيديولوجيا ، ليركز على معطيات المادة الأدبية ، ليطوّر المعرفة بهذه المادة ، عن طريق ملاحظة الحقائق الشكلية الفارقة .) وثانيتهما أن دراسة أيخنباوم تبدأ بملاحظات لافتة عن قضايا «التأثير» ، من خلال مفهوم محدد للتاريخ الأدبى ، بوصفه عملية تطور جدلى بين الأشكال الأدبية . ولذلك يصل أيخنباوم بين شيوع قصص أو . هنرى ــ من خلال الترجمة ــ فى الثقافة الروسية (بعد عام ١٩٢٣) وبين بحث الأدب الروسى عن أشكال جديدة ، مما يجعل تأثير قصص أو . هنرى نوعا من الجدل المتجاوب بين شكل أمريكى استقر وأشكال روسية تتخلق ، بمعزل عن الروابط التاريخية والقومية . وبقدر ما يلفتنا أيخنباوم إلى التغييرات التى تمر بها قصص الكاتب الأمريكى ، على مستوى التأويل ، من خلال عملية الاستقبال ، يتوقف طويلا ــ خلال دراسته ــ عند شكل القصة القصيرة والعناصر التى تميزه عن الرواية .

وتعقب الدراسة الشكلية لأيخنباوم ــ فى هذا العدد ــ دراسة موضوعية (تيمية) تختلف فى المنظور والمنهج ، يقدمها ديفيد كونستان ، عن نموذج «كاره البشر» وهى دراسة تتعقب بالتحليل تجليات هذا النموذج عبر الأدب اليونانى والإنجليزى والفرنسى ، من خلال مسرحيات ثلاث هى : «ديسكولوس» لماناندر ومسرحية «تيمون الأثينى» لشكسبير ، و«كاره البشر» لموليير . وكما تسعى هذه الدراسة إلى اكتشاف العناصر الثابتة التى تصنع دلالة نموذج «كاره البشر» تركز على العناصر المتغيرة ، وذلك لكى ترتد هذه العناصر الأخيرة إلى تغير «رؤيا العالم» التى تنطوى عليها كل مسرحية من المسرحيات الثلاث . ولذلك تتراوح الدراسة ما بين قطبى الشرح والتفسير ، فتنصرف إلى تحليل كل مسرحية على حدة ، وتكشف عن تفاعل النموذج مع بنائها ، وتضع التجليات النوعية لنموذج المسرحية

فى علاقة مع الأشكال الاجتماعية ، وتتحرك الدراسة ـ بذلك ـ من داخل الأعمال الأدبية إلى خارجها حركة متبادلة ، تؤكد الطابع الأدبى والاجتماعى للنصوص المقارنة .

أما دراسة عبد الوهاب المسيرى «مواعظ قصصية عن الحرية والضرورة» فتسير فى إطار مغاير ؛ فهى دراسة للتوازى بين «قصة تشوسر الشعرية ـ قصة الفرانكلين ـ ومسرحية برخت ـ القاعدة والاستثناء» . وتهتم الدراسة بعناصر التوازى ، دون أن تشغل نفسها بعملية التأثير . وتفهم التوازى على أساس من علاقتى المشابهة والمخالفة ؛ فلا تغفل الدراسة عن المغايرة الشكلية والمضمونية بين عمل تشوسر الإنجليزى ، الذى ينتمى إلى القرن الرابع عشر ، وعمل بريخت الألمانى الذى ينتمى إلى النصف الأول من القرن العشرين . ولكن المغايرة الشكلية والمضمونية ـ فيما تؤكد الدراسة ـ لا تنفى التشابه على مستوى الدلالة الأعمق ؛ إذ يعكس العملان رؤية لعالم السادة ، ويتناول كلاهما قضية حرية الإنسان ومسئوليته ، من منظور بداية العصر الحديث عند تشوسر ، ومن منظور أزمة هذا العصر عند بريخت .

وتمضى دراسة رضوى عاشور خطوة أبعد فى اكتشاف أبعاد التجاوب والتناظر والتعارض الذى ينطوى عليه التوازى ، وذلك فى دراستها عن «الإنسان والبحر» . وهى دراسة تصل بين رواية إرنست هيمنجواى الأمريكى «الشيخ والبحر» (١٩٥٢) ورواية إيتماتوف الروسى «الكلب الأبلق» التى كتبت ما بين ديسمبر ويناير (١٩٧٦ ـ ١٩٧٧) . ولا تُشْغَل رضوى عاشور بالسؤال عما إذا كان الكاتب الروسى قد قرأ الكاتب الأمريكى ، وبين روايتيهما حوالى ربع قرن ، بل تتوجه مباشرة إلى دلالة الشكل الأدبى فى الروايتين ، بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف أيديولوجى ، تجاه ظاهرة بعينها ، هى المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعى ، الذى يمثله البحر فى الروايتين .

ومع دراسة محمد محمد يونس عن «أدب الشمعة بين منوچهرى الدامغانى وأبى الفضل الميكالى» ينتقل هذا العدد إلى محوره الثالث ، حيث تقع المقارنة بين الآداب الشرقية ، وهى ـ فى دراسة «أدب الشمعة» ـ مقارنة ترصد تأثير الشعر العربى القديم فى الشعر الفارسى ، وذلك من خلال إحدى مقدمات المدح عند الشاعر الفارسى منوچهرى (ت ٤٣٢ هـ) التى يصف فيها «الشمعة» وصفا تشخيصيا لافتا ، لم يسبق إليه . ومع تقدير الدراسة لأصالة الدامغانى ، فى وصفه الشعرى ، إلا أنها تبحث عن مصادر هذا الوصف فى التراث الشعرى العربى ، وترصد عملية الانتقال التى تم بها التأثير ، بعد أن أسهمت مقطعات أبى الفضل الميكالى (ت ٤٣٦ هـ) فى تشكيل المقدمة الوصفية للشاعر الفارسى .

وترصد دراسة محمد هريدى عملية تأثير من زاوية مغايرة ، بين الأدب العربى الحديث والتركى ، فتتوقف عند «البوڤارية فى الرواية المصرية والتركية» . وتبدأ الدراسة من رواية جوستاف فلوبير «مدام بوڤارى» لتتبع تأثيرها فى الأدبين العربى والتركى ؛ وذلك من خلال رائد من رواد الرواية العربية ، فى مصر ، هو محمد حسين هيكل ، فى روايته «هكذا خلقت» ، ورائد من رواد الرواية التركية ، هو يعقوب قدرى ، صاحب رواية «قيرالق قوناق» ، أو «قصر للإيجار» . وتعرض الدراسة للتشابه بين بطلات الروايات الثلاث ، الفرنسية والمصرية والتركية ، على أساس من تأمل المحتوى النفسى للبطلة ، وما يتصل بهذا المحتوى من فجوة بين الخيال والواقع ، أو ما يترتب عليه من اندفاع وراء النزوات .

وتتماثل دراسة محمد هريدى مع دراسة محمد يونس فى الدين المنهجى الذى يرجع إلى جهد محمد غنيمى هلال (١٩١٦ ـ ١٩٦٨) رائد الدراسات المقارنة فى النقد العربى الحديث . ولذلك يحمل هذا العدد بحثا لم ينشر ، من أبحاث هذا الرائد الجليل ، وهو دراسة ميسرة عن «مجنون ليلى بين الأدب العربى والأدب الفارسى» ، مع تقديم لفاروق شوشة الذى استخلص البحث من صورته كبرنامج خاص من برامج الإذاعة الثقافية فى مصر ، وفاء لأستاذه وتقديراً لدوره الرائد . وتمثل دراسة غنيمى هلال ـ رغم صورتها الميسّرة ، ورغم تلخيصها لكثير من أفكار كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» ـ المقارنة التاريخية التى تكشف عن تحولات «مجنون ليلى» ، وتنقله ما بين الأدب العربى والفارسى والتركى ، وتؤكد تحوله إلى نموذج عالمى ، يتجاوز الآداب الشرقية إلى الآداب الغربية .

وتتوقف سامية أسعد فى دراستها «قراءة فى مجنون إلزا» عند أحد التجليات الغربية لنموذج «المجنون» ، من خلال العمل الشعرى «مجنون إلزا» للشاعر الفرنسى أراجون . وتتباعد سامية أسعد عن الأعراف التاريخية لمفهوم «التأثير» بمعناه التقليدى ، لتركز على عمل

أراجون ، فتقدم قراءة متميزة له . وتكشف القراءة عن تشكل العمل الشعرى لأراجون ، من خلال عنصرين متزامنين للماضى ، تتجاوب بينهما دلالة أساسية للحاضر ، ليصوغ التجاوب إرهاصاً بالمستقبل الحلم ، قرين إلزا التى لم توجد بعد

ويمضى المحور الرابع ـ من هذا العدد ـ فى تحليل التأثيرات الشرقية فى الأدب الأوروبى . ويبدأ هذا التحليل بدراسة هيام أبو الحسين عن «ألف ليلة وليلة فى المسرح الفرنسى» . وترد الدراسة ظهور تأثير «الليالى» فى المسرح الفرنسى إلى أوائل القرن التاسع عشر ، أى الحقبة التى أعلن فيها الأدب الفرنسى ثورته المرتبطة الرومانسـية، فكانت ألف ليلة رمزا للشرق الأسطورى فى هذا الأدب . وتعرض الدراسة لمسرحيات فرنسية تعتمد على قصص من ألف ليلة ، وأهمها قصة «شهر زاد» التى احتلت مكانا بارزا ، انعكست أصداؤه الفرنسية على المسرح المصرى فيما بعد ، خصوصا مسرح عزيز أباظة الشعرى . ولكن هذه التأثرات الفرنسية كانت تتم فى إطار مسرحى باهر ، يركز على الشرق الغريب ، ذلك الذى يعاد إنتاجه لصالح متفرج يبحث عن العجيب ، دون أن يتناقض الإبهار مع عناصر مضمونية سياسية واجتماعية لا علاقة لها بقصص ألف ليلة الأصلية .

ولا ينحصر هذا الشرق العجيب فى المسرح الفرنسى بل يتجاوزه إلى الرواية . وتتوقف دراسة عبد المنعم شحاتة لتحلل «صورة مصر بين الأسطورة والواقع ، فى الرواية الفرنسية ، فى الربع الأول من القرن العشرين» . ولكن الدراسة تلاحظ تحولا فى استقبال هذا النوع من الروايات ، وتربط هذا التحول بانحسار موجة الرومانتيكية ، وتشبع السوق الأوروبى بقصص الشرق . وتتأنى الدراسة عند العناصر الدلالية فى الروايات الفرنسية ، تلك التى تستمد موضوعها من عالم مصر القديمة أو الحديثة . وتلاحظ الدراسة الخصائص المتكررة لهذه الروايات، فى مستويات الأحداث والشخصيات والوصف .

وتنقلنا دراسة لوسيان بورتييه ـ وقد ترجمتها ابتهال يونس عن الفرنسية ـ من الأدب الفرنسى إلى الأدب الإيطالى ، ومن الربع الأول من القرن العشرين إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر ، حيث «الكوميديا الإلهية» التى كتبها دانتى أليجيرى ما بين ١٣٠٢ ـ ١٣٢١ م . وتعالج الدراسة موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية ، وتبدأ من النتائج التى أشاعها آسين بالاسيوس عندما أصدر كتابه عن الإسلام والكوميديا الإلهية ، عام ١٩١٩ . والوثائق الجديدة التى نشرها سيرولى الإيطالى ، عام ١٩٤٩ ، فى كتابه عن «المعراج» أو «سُلّم محمّد» . وتنتمى دراسة لوسيان بورتييه إلى مجموعة الدراسات التى تحاول تقليل أهمية الأثر الإسلامى فى الكوميديا الإلهية ، لتعلى من التأثيرات الغربية ، خصوصا تأثير «إنيادة» فرجيل . ولكن الدراسة لا تملك سوى الاعتراف بما أخذه دانتى عن الفكر الإسلامى ، ولا تنكر اطلاع دانتى على كتاب «المعراج» أو «سُلّم محمد» وإن كانت تؤكد ـ فى النهاية ـ أن التأثير يخضع ـ بالضرورة ـ إلى الحصيلة العامة للبيئة والتجربة الفكرية الخاصة بدانتى .

وتنقلنا دراسة مكارم الغمرى إلى جانب آخر من الأدب الأوروبى ، ليتوقف التحليل عند «مؤثرات شرقية فى الشعر الروسى» ، من خلال نتاج ميخائيل ليرمنتوف (١٨١٤ ـ ١٨٤١) . وتهدف الدراسة إلى تقديم محاولة لتقييم أبعاد ومكانة التأثير العربى والإسلامى فى إنتاج ليرمنتوف الشعرى ، دون أن تفصل الدراسة بين ذلك التأثير والاهتمام العام بالشرق فى الأدب الروسى ، فى القرن التاسع عشر . وتنتهى الدراسة ـ بعد التحليلات النصية للقصائد ـ إلى أن انجذاب الأديب الروسى إلى الشرق العربى الإسلامى لم يكن مجرد مظهر للانبهار بالعجيب الغريب ، كما حدث فى آداب غربية مغايرة ، بل كان نتيجة أسباب موضوعية . إذ وجد ليرمنتوف ملاذا لنفسه ـ المتناقضة مع واقعها ـ فى القيم الروحية للشرق العربى الإسلامى ، دون أن يمنعه هذا الملاذ من النظر إلى حضارة الشرق العربى ، من خلال منظور رحب ، فقدم ـ فى إنتاجه ـ صورتين متقاطعتين للشرق العربى : الشرق القديم مركز الإشعاع الحضارى والدينى ، والشرق الحديث الذى أصابه التأخر فأصبح مطمعا للمستعمرين .

وتختتم محاور هذا العدد بدراسة محمد على الكردى عن «الشرق والغرب بين الواقع والأيديولوجيا» فتحلل الدراسة تشويه رؤية الآخر أو تفخيمه بطريقة ذاتية ، سواء كان هذا الآخر الشرق أو الغرب ، من خلال مجموعتين من الدراسات عن الثقافة العربية الإسلامية . وبانتهاء هذا التحليل ، يبدأ «الواقع الأدبى» من هذا العدد ، ليحمل عرضا لرسالة جامعية عن «أثر ت . س . إليوت فى و . هـ . أودن» حصل بها ماهر شفيق فريد على درجة الدكتوراه فى سبتمبر الماضى ، وتقريرا لصبرى حافظ عن ندوة الحوار العربى الأوروبى التى عقدت بهامبورج (١١ ـ ١٦ إبريل ١٩٨٣) .

التحـريـر

الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسى والأمريكى

عبد الحكيم حسان

ربما لم يلق فرع من فروع المعرفة من الاضطراب فى مفهومه ، وعدم التحديد فى مناهجه واتجاهاته ما لقى الأدب المقارن . فبالرغم من مضى ما يقرب من قرن على استوائه فرعا من فروع الدراسات الأدبية يُعترف به فى كثير من البلدان ، فإن المشتغلين به لا يزالون أبعد ما يكونون عن الاتفاق على كلمة سواء بصدده . ولعل هذا الخلاف يرجع أكثر إلى أن مفهوم الأدب المقارن ظهر مرتبطا بالنزعة القومية فى القرن التاسع عشر ، بالرغم مما يبدو عليه من مسحة العالمية التى تتضح فى أهدافه ، مما أوجد منذ البداية نوعا من عدم الاتساق بين المفهوم والأهداف . كان القرن التاسع عشر عصر محاولة التوفيق بين المتناقضات ، بين الهدم والبناء ، بين النفى والإثبات ، بين العلم والدين ، بين العقل والقلب ، بين الماضى والحاضر ، وبين الاستقرار والتقدم . وما إنْ انتصف ذلك القرن حتى كانت كل أمة أوروبية تقريبا ، تحاول أن تحقق بطريقتها الخاصة ، وفى ظل ظروفها الفكرية والثقافية والفنية الخاصة ، مفهوما لتلك العبارة الغامضة التى كانت تتردد على ألسنة دارسى الأدب وغيرهم من المفكرين ، وهى عبارة «الأدب المقارن» . غير أن سيطرة الفكر والثقافة الفرنسيين فى القرن التاسع عشر ، وما تتميز به العقلية الفرنسية من قدرة كلاسيكية على التنظير ، مكّن فرنسا من أن تفرض فى أخريات القرن التاسع عشر مفهوما للأدب المقارن يلتقى ــ جزئيا على الأقل ــ مع أكثر الاتجاهات السائدة فى الأقطار الأوروبية ، مما يسر لهذا المفهوم أن يكتسب لنفسه أرضاً جديدة فى أكثر البلاد الأوروبية ، معبراً بذلك عن اتجاه أوروبى فى الأدب المقارن .

وقد استكملت صياغة هذا المفهوم خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر . ومن أهم من أسهموا فى تحديد هذا المفهوم الفرنسى «بالدنسبرجيه» فى تقديمه للعدد الأول من مجلة الأدب المقارن الفرنسية (١٩٢١) بعنوان الأدب المقارن : الكلمة والشئ .

و«فان تيجم» الذى أخرج كتابا بعنوان «الأدب المقارن» (١٩٣١) عرف فيه بهذا الفرع من فروع الدراسات الأدبية ، وحدد فيه ميادينه ، وبين مناهج الدراسة فيه، و«جويار» فى كتيبه التعليمى الذى صدر فى منتصف هذا القرن مع مقدمة قصيرة لـ «جان ــ

مارى كاريه» عرض فيها لتعريف الأدب المقارن . ونظراً لصدور هذا الكتاب الأخير متأخراً نسبيا ـ وبعد أن تحددت معالم الاتجاه الأمريكى فى الأدب المقارن ـ فإن من الممكن أن ينظر إليه على أنه يمثل الكلمة الأخيرة فى المفهوم الفرنسى للأدب المقارن .

يعرف «جويار» الأدب المقارن بأنه تاريخ العلائق الأدبية الدولية . فالباحث المقارن يقف على الحدود اللغوية والقومية ويراقب مبادلات الموضوعات والفكر والكتب والعواطف بين أدبين أو عدة آداب ، ومن ثم ، فإن منهجه فى البحث يجب أن يتطابق مع تباين بحوثه[1] . وهو بذلك يحدد مفهوم الأدب المقارن بأنه دراسة لعلاقات أدب ما بغيره فيما وراء حدوده اللغوية والقومية . وهذه العلاقات تاريخية بالضرورة مما يحتم دراستها على أساس المنهج التاريخى فى البحث . وبذلك يكون الأدب المقارن بناء على هذا المفهوم الفرنسى فرعاً لتاريخ الأدب . بل إن هذا ما قرره أستاذ «جويار» «جان ـ مارى كاريه» فى تقديمه لكتاب تلميذه ، إذ قال «إن الأدب المقارن فرع من التاريخ الأدبى ، لأنه دراسة العلائق الروحية الدولية»[2] . وبالرغم من وصفه هذه العلائق بالوصف «الدولية» ، فإن ذلك ينبغى أن لا يعمينا عن ارتكاز هذين التعريفين على نزعة قومية واضحة . أما تعريف «كاريه» فإنه بجعله الأدب المقارن مجرد فرع لتاريخ الأدب يجعل من دراسة الأدب القومى مرتكزاً أساسياً للأدب المقارن ؛ أى أن الأدب المقارن حسب هذا التعريف دراسة الأدب القومى فى علاقاته بالآداب الأخرى . فمها انتهت الدراسة المقارنة إلى آفاق عالمية فإن منطلقها يظل مع ذلك قوميا . وأما تعريف «جويار» فإنه لا يكتفى بوصف الحدود التى يقف عليها الباحث المقارن بـ «اللغوية» ـ على ما يثيره جعل اللغات وحدها حدوداً فاصلة بين بعض الآداب وبعض من جدل[3] ـ بل يضيف إلى ذلك وصف «القومية» بما فى ذلك من اعتراف صريح بالمرتكز القومى للأدب المقارن ، مع أن القومية فيما يبدو لا تزيد على أن تكون عاملا مصاحبا فى التمييز بين بعض الآداب من الوجهة الأكاديمية على الأقل .

وبالاضافة إلى هذه الصبغة القومية للمفهوم الفرنسى للأدب المقارن ، نجد هذا المفهوم يعانى من عدم التحديد بين الفرنسيين أنفسهم . فقد تحدث «فان تيجم» فى كتابه المشار إليه آنفا عن «الأدب العام» وفرق بينه وبين الأدب المقارن بأن هذا الأخير : «يدرس فى الغالب علاقات ثنائية ، أى علاقة بين عنصرين فحسب ، سواء أكان هذان العنصران كتابين أم كاتبين أم طائفتين من الكتب أو الكتّاب أم أدبين كاملين»[4] .

أما «الأدب العام» فيتمثل فى «طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب سواء فى علاقاتها المتبادلة ، أو فى انطباقها بعضها على بعض»[5] . فهذا تفريق يقوم ـ كما هو واضح ـ على قضية شكلية بحتة هى أن الأدب المقارن يدرس علاقات ثنائية ، وأن الأدب العام يدرس علاقات مشتركة بين أكثر من أدبين . ويترتب على ذلك سؤال عن وجود فرق فى المنهج بين دراسة من النوع الأول ، ودراسة من النوع الثانى . ولما كان الجواب لابد أن يكون بالنفى فإنه يتضح أن الأدب العام الذى عقد له «فان تيجم» الباب الثالث والأخير من كتابه لم يسهم إلا فى إضفاء كمّ كبير من الغموض وعدم التحديد على مفهوم الأدب المقارن نفسه . وتكشف التعليقات المتأخرة عن عنصر عدم الإقناع فى هذا التفريق بين الأدب المقارن والأدب العام . فيرى «ريماك» أن «فان تيجم» أضفى على الأدب العام بُعْداً جغرافيا أوسع من البعدين الجغرافيين للأدب القومى والأدب المقارن ، بحيث يشمل نطاقا أوربيا أو شاملا للقارتين . وهو لذلك يأمل أن يطرح مصطلح الأدب العام ما أمكن . إنه يعنى أشياء مختلفة كثيرة بالنسبة لكثير من الناس[6] . ويعترض «رينيه ويليك» على ترويج «فان تيجم» للأدب العام ، ويرى أنه والأدب المقارن متداخلان بالضرورة[7] . بل إن «جويار» نفسه يضطر إلى الاعتراف بأن المعنى الذى حدد للأدب العام ينطبق على الأدب المقارن[8] .

ويميلُ الفرنسيون فى دراساتهم المقارنة إلى المسائل التى يمكن الوصول فيها إلى حلول علمية قائمة على الأدلة الواقعية . وهم لذلك يتجهون إلى استبعاد النقد الأدبى من ميدان الأدب المقارن .

إنهم ينظرون شذرا إلى الدراسات التى تقوم على مجرد المقارنة ، أى التى تكتفى بالكشف عن أوجه التشابه والتقابل . وانطلاقا من هذه الحقائقية العلمية ، يحذر كل من «كاريه» و «جويار» من دراسات التأثير على أساس أنها غائمة غير مؤكدة ، ويفضلان التركيز على قضايا مثل الاستقبال والوسائط والرحلات الخارجية والمواقف تجاه بلد ما فى أدب بلد آخر فى فترة معينة ، لأن مثل هذه القضايا يمكن أن تقام على حلولها أدلة واقعية قطعية .

هكذا عانى المفهوم الفرنسى للأدب المقارن منذ نشأته من عدد من أوجه القصور كعدم التحديد والخضوع للنزعة التاريخية ، والولع بتفسير الظواهر الأدبية على أساس من حقائق الواقع ، وعدم التناسق بين المنطلق القومى والهدف العالمى ، وغير ذلك مما سيتكشف المزيد منه خلال الصفحات القادمة . وكانت النتيجة الطبيعية أن احتلت العوامل المؤثرة فى الأدب المكان الأول من عناية الباحثين المقارنين ، فى حين احتل الأدب نفسه وهو موضوع الدراسة المكان الثانى . وبالإضافة إلى ذلك فرض هذا المفهوم الفرنسى تجزئة العمل الأدبى أثناء دراسته ، بحيث لم تعدْ دراسته ، بوصفه عملا فنيا متكاملا ، أمرا ممكنا حسب المناهج وطرق التناول التى خططها الفرنسيون ، وبذلك استبعدت عملية النقد من الدراسة المقارنة .

كان من الطبيعى أن تنتهى الظروف التى أحاطت بنشأة الأدب المقارن فى القرن التاسع عشر إلى هذه النتيجة . وكان أهم هذه الظروف جميعا سيطرة منهج البحث فى التاريخ وسيادة الفلسفة الوصفية . أما منهج البحث فى التاريخ فقد اكتمل فى القرن الثامن عشر . وقد تم فى هذا القرن من البحوث التاريخية ما جعل القرن التاسع عشر أكثر القرون جميعا نزوعا إلى التاريخ . ويمكن تلخيص

ما حققه مؤرخو النصف الثانى من القرن الثامن عشر فيما يلى :

(أ) توضيح فكرة التقدم بوصفها مفتاحا لفلسفة التاريخ .
(ب) إيجاد منهج لجمع المادة وتصنيفها ، ونقدها ، وتفسيرها .
(ج) توسيع مضمون الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الاجتماعية والثقافية إلى جانب الظواهر السياسية .

لقد كان لتوضيح فكرة التقدم تأثير كبير على تشكيل العقل الحديث ؛ إذ ليست هناك مقابلة بين التفكير القديم والتفكير الحديث تعدل فى أهميتها المقابلة بين النظرة إلى الخلف والنظرة إلى الأمام . فقد نظر الأقدمون إلى العصور السابقة نظرتهم إلى العصور الذهبية التى لم يعد لها رجوع .

وكان الناس فى القرون الوسطى ينظرون إلى أى عصر سابق على أنه أسعد من عصرهم . وكذلك فعل الناس فى عصرى النهضة والإصلاح . أما فى القرن السابع عشر فقد بدأ الناس ينظرون إلى الأمام لا إلى الخلف ويتطلعون إلى حياة أفضل . ويرجع ذلك إلى انتصار العلم الذى فتح أمام الأوروبيين آفاقا لم يعرفوها من قبل ، وأتاح لعصرهم من الإمكانات ما لم يكن لعصر سابق . ولم يقترب القرن السابع عشر من نهايته حتى أدرك أبسط الناس فى أوروبا ، أن معاصريهم فاقوا فى معرفتهم بالطبيعة أشهر علماء العصور السابقة . ولكن لما كان هناك من لا يزالون يعجبون بالأقدمين فقد اشتبكوا مع أنصار الجديد فى معركة ضارية ، كان من نتائجها انتشار فكرة التقدم على نطاق أوسع مما أكسبها من المؤمنين بها أضعاف ماكان لها من قبل . وبعد أن كانت فكرة التقدم قاصرة على ميدان العلم ، تعدته إلى ميادين المعرفة الأخرى بحيث أصبحت نظرية قائمة بذاتها تدين بها الجماهير لا الباحثون وحدهم .[9]

وفى سنة ١٧٢٥ أخرج «فيكو» الإيطالى الطبعة الأولى من كتابه «مبادئ علم جديد يعالج الطبيعة العامة للأمم» . وقد حاول فى هذا الكتاب أن يكتشف القوانين التى تحكم تطور التاريخ . وقد انتهى إلى أن تاريخ الإنسانية ينقسم إلى ثلاث مراحل هى مرحلة الألوهية ومرحلة البطولة والمرحلة الإنسانية ، وأن لكل مرحلة منها قوانينها وعاداتها ونظمها المميزة لها . وكان من أبرز أفكار «فيكو» فى هذا الكتاب فكرة العقل الجماعى . ذلك أن معاصريه ومن سبقوه من المؤرخين فهموا تطور التاريخ إما على أنه نتيجة مباشرة لتدخل المقادير ، أو على أنه من عمل عبقرية كبار المشرّعين . أما هو فقد استبدل بذلك فكرة العقل الجماعى بوصفه الباعث والمطور للحضارات . وقد كانت فلسفة «فيكو» فى التاريخ سابقة لعصرها ، ولذلك لم تقدر قدرها إلا فيما بعد .

ومع ذلك فقد كانت فرنسا هى مهد كتابة التاريخ على أساس منهجى سليم ، وقد ساعدها على ذلك أنها كانت مركز الاهتمام بالعلوم الاجتماعية . ولما كان جمع المادة التاريخية وتصنيفها يتطلب جهداً كبيراً لم يكن متاحاً إلا فى الأديرة ، فقد قام رهبان القديس «مور» فى باريس بهذه المهمة منذ أخريات القرن السابع عشر . غير أن هؤلاء الرهبان وجهوا عناية فائقة إلى التفاصيل ، وأغفلوا النقد الداخلى للوثائق كما غفلوا عن التطور العام للتاريخ ، واضعين بذلك جرثومة ما أصاب منهج البحث فى التاريخ أثناء القرن التاسع عشر من تحجر وشكلية .

وكما كان لفرنسا الفضل فى وضع قواعد جمع المادة التاريخية وتصنيفها ونقدها ، كان لها الفضل أيضا فى توسيع مضمون الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الاجتماعية والثقافية إلى جانب الظواهر السياسية ، وقد أدى «فولتير» ومدرسته دوراً رائداً فى هذا الصدد . فقد أبرز فى كتاباته التاريخية سجل الأمم ونموها وتدهورها ، وفضائلها ورذائلها ، وقوانينها وعاداتها ، وسلوكها وآدابها ، وتركيبها الاجتماعى ثم علومها وفنونها ؛ مع تفسير ذلك كله بالكشف عن قوانين تطوره . وبالرغم مما انطوت عليه كتابات «فولتير» التاريخية من عيوب فطن إليها معاصروه،فإن مدرسته خطت بالدراسات التاريخية خطوة واسعة إلى الأمام ،[10] وكانت جهودها خلال القرن الثامن عشر هى التى مهدت لأن يكون القرن التاسع عشر ـ كما تقدم ـ أكثر العصور جميعا عناية بدراسة التاريخ وفلسفته .

وقد انتهى الإسراف فى استخدام منهج البحث فى التاريخ خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى أن يتحول البحث فى التاريخ إلى مجرد اكتشاف للماضى ، بما يتضمنه ذلك من ولع بالتفاصيل ، وتركيز على حشد الحقائق المنعزلة ، على أمل أنها ستشيد يوما ما هرم المعرفة الأكبر . وبذلك انقلب منهج البحث فى التاريخ إلى نزعة تاريخية زائفة ، لا ترى أن هناك حاجة إلى نظرية لدراسة الماضى ، وأن الحاضر لا يمكن أن يدرس دراسة منهجية . وقد ترتب على ذلك الانصراف عن تحليل الأدب ونقده ، وإلى الاهتمام بالجوانب الجمالية فى العمل الأدبى ، وإلى الاتجاه إلى الشك ، ومن ثم فوضى القيم .[11] فى ظل هذه الظروف ، نشأ المفهوم الفرنسى عن الأدب المقارن ، فاحتمل كل خصائص منهج البحث فى التاريخ، وانعكست فيه اتجاهات الدراسات الأدبية فى هذه الفترة .

إلى فرنسا أيضا ترجع نشأة الفلسفة الوضعية-العامل الثانى الذى شكل تطور المفهوم الفرنسى فى الأدب المقارن . حاول «كومت» ، مؤسس هذه الفلسفة ، أن يوفق بين فروع المعرفة على أساس من المنهج العلمى . وكانت أكثر دعاواه فخراً أنه وسّع من استخدام منهج البحث فى العلوم الطبيعية ، ليشمل بالإضافة إليها التاريخ والسياسية والأخلاق ، مبتكراً بذلك علم الاجتماع الجديد الذى جعل منه علماً وضعياً . فقد رأى «كومت» أن الفكر الإنسانى يمر فى تطوره بمراحل ثلاث ، هى المرحلة الدينية ، والمرحلة الميتافيزيقية ، والمرحلة الوضعية[12] . ورأى أن الظواهر فى المرحلة الدينية تفسر على أنها خاضعة لكائنات غير بشرية ، فتعزى الأحداث السياسية إلى القدر ، ويُعتقد أن الحكام إنما يحكمون بمقتضى حق إلهى . وفى المرحلة الميتافيزيقية تغطى المبادئ التجريدية على القوى غير البشرية ، فتحل الطبيعة محل الألوهية وترتكز السلطة السياسية على أساس من الحق الطبيعى والسيادة العامة . أما فى المرحلة الوضعية فيعمد الناس إلى تفسير الحقائق من خلال علاقات بعضها ببعض وعلاقاتها بحقائق

أعم ، وتدرس الظواهر الاجتماعية بنفس الطريقة التى تدرس بها ظواهر الكيمياء والطبيعة [١٣] .

وكان من نتائج هذه الفلسفة الوضعية أن تحولت الواقعية فى الأدب إلى طبيعية ، فاتجه الناس إلى تقليد مناهج البحث فى العلوم الطبيعية فى دراستهم للأدب . وبمزيد من الضبط استخدمت هذه المناهج فى تفسير الظواهر الأدبية بواسطة مسبباتها الحتمية فى الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية . بل قد حاول باحثون آخرون إدخال المناهج الكمية للعلوم إلى دراسة الأدب فاستخدموا الإحصاء والجداول والرسوم . بل لقد كان هناك اتجاه أكثر طموحا حاول استخدام المفاهيم البيولوجية فى تتبع نشأة الأدب ؛ فقد تصور «برونتيير» تطورالأجناس الأدبية على أسس شبيهة بتطور الأجناس الحية . وهكذا أصبح دارسو الأدب علماء أو أشباه علماء . ولكن لما كان دخولهم إلى ميدان العلم قد جاء متأخراً،وكانت المادة التى يدرسونها لا تستجيب بطبيعتها للمنهج العلمى ، فقد أصبحوا علماء من الدرجة الثانية،يضطرون إلى الاحتجاج لموضوعهم ولا يعلقون على مناهجهم إلا آمالا غائمة [١٤] . فإذاكانت النزعة التاريخية قد اتجهت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى مجرد تجميع الحقائق غير المترابطة فقد افترضت الفلسفة الوضعية وجوب تفسير الأدب على أساس من منهج البحث فى العلوم الطبيعية . وهكذا تجمع هذان العاملان ليجعلا من الدراسات الأدبية بعامة دراسات علمية تنظر إلى ظواهر الأدب نظرتها إلى حقائق العلوم،وتدرسها على أساس منهج البحث فى العلوم . وبذلك تحول تاريخ الأدب إلى علم ، واصطبغ النقد الأدبى بصبغة علمية صارخة . أما الأدب المقارن فقد تجاوز تأثير هذين العاملين إلى طبيعته ، ليحدد مفهومه الذى كان لا يزال آنذاك فى دور التكون ، فكان أن ظهر المفهوم الفرنسى الذى اكتمل فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

غيرأن رد الفعل ضد تاريخية القرن التاسع عشر وفلسفته الوضعية غيّر المناخ بالنسبة للدراسات الأدبية خلال النصف الأول من القرن العشرين تغييراً كبيراً ، فأرجع إليها طابعها الأدبى الذى يهتم أول مايهتم بالعنصر النقدى الجمالى فى الأدب ، ومهد لظهور مفهوم جديد للأدب المقارن اكتمل فى منتصف هذا القرن هو المفهوم الأمريكى . إن أهم مايتميز به المفهوم الأمريكى للأدب المقارن أنه من ناحية استجابة للمتغيرات الفكرية والمنهجية التى تطورت خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وأنه من ناحية أخرى محاولة لتلافى أوجه القصور فى المفهوم الفرنسى ، التى أشرنا إلى بعض منها فيما سبق . إن هذه المتغيرات الفكرية والمنهجية تتمثل فى المذهب الشكلى وماتطور إليه من فكر بنيوى . فقد ظهر المذهب الشكلى فى روسيا سنة ١٩١٦ . وكان فى أساسه حركة معارضة للنزعة التعليمية فى النقد الأدبى الروسى . ثم أصبح فى ظل البلشفية احتجاجا ضد المادية التاريخية أو هروباً منها . ولذلك أخمدت هذه المدرسة سنة ١٩٣٠ ، ولم يبق من يمارسها فى روسيا . لقد فهم الشكليون العمل الأدبى على أنه «مجموع كل الوسائل المستخدمة فيه» ، أى العروض والأسلوب والتأليف وكل العناصر التى تسمى عادة «شكلا» . ولكنهم يضيفون إلى ذلك أيضا إختيار الموضوع ، وتصوير الشخصيات ، والبنية والحبكة ، وكل ما ينظر إليه عادة على أنه «مادة» . كل هذه الوسائل ينظر إليها الشكليون على قدم المساواة على أنها وسائل فنية لتحقيق تأثير معين . وهذه الوسائل جميعا ذات طبيعة مزدوجة تقوم على التنظيم من ناحية والتشويه من ناحية أخرى . فإذا استخدم الشاعر مثلا عنصرا لغويا (صوتا أو جملة أو تركيبا .. الخ) كما يستخدم فى اللغة العامة فإنه لن يثير فى هذه الحالة أى انتباه . ولكنه بمجرد أن يشوهه باخضاعه لتنظيم آخر غير التنظيم العام ، فإنه يجذب إليه الانتباه ، ويجعله بذلك موضوعا للإدراك الجمالى . ولقد واجه الشكليون الروس بحسم ووضوح مشكلة تاريخ الأدب بوصفه فرعا متميزاً عن تاريخ السلوك والحضارة ، منعكساً فى مرآة الأدب . وبانتفاعهم بالجدلية الهيجيلية والماركسية — مع رفضهم مذهبيتها العالمية — كتبوا تواريخ الأشكال الأدبية كتابة أدبية خالصة . فتاريخ الأدب بالنسبة لهم هو تاريخ التراث الأدبى . وكل عمل أدبى يدرس فى ضوء خلفية من الأعمال الأدبية السابقة ، أو على أنه رد فعل ضدها ؛ لأن الشكليين نظروا إلى نشأة الأدب على أنها نشأة ذاتية لا تتصل بتاريخ المجتمع أو بالتجارب الفردية للمؤلفين إلا بعلاقات خارجية . وكان من حظ تشيكوسلوفاكيا أن تستقبل واحداً من أكثر اعضاء المدرسة الشكلية الروسية أصالة ، وأغزرهم إنتاجا ، هو «رومان جاكوبسون» . وقد أقام «جاكوبسون» صلات مع حلقة براغ التى كان لها رد فعل سابق ضد المناهج التاريخية والمذهبية والنفسية السائدة آنذاك فى دراسة الأدب . فقد نظمت حلقة براغ اللغوية سنة ١٩٢٦ ، وطبق أعضاؤها مناهج الدراسة الأدبية التى طورها الشكليون الروس على المواد الجديدة،ولكنهم حاولوا أن يصوغوها بطريقة أكثر فلسفية . وفى حلقة براغ حل المصطلح «البنيوية» محل المصطلح «الشكلية» وجمع أعضاؤها بين طريقة التناول الشكلية الخالصة وبين المناهج الاجتماعية والمذهبية [١٥] .

وأخذت «البنيوية» تتطور فى هذه الفترة فى أوروبا وأمريكا دون أن يكون هناك اتصال بين حركتيها على شاطئ الأطلسى . وكان «بوس» الذى يستلهمه «ليفى شتراوس» كثيرا ، أول من طور الأفكار البنيوية فى الأنثروبولوجيا اللغوية فى أمريكا . وحذا حذوه تلميذه «سابير» الذى أخرج كتاب (اللغة) سنة ١٩٢١ ، وكشف عن أهمية الفيلسوف الإيطالى «كروتشى» فى بناء البنيوية ؛ ثم جاء «بلومفيلد» الذى أخرج كتابه (اللغة) سنة ١٩٣١ ، وأرسى أسس المنهج التوزيعى فى جامعة «ييل» ، متفقاً مع مدرسة «كوبنهاجن» ، ومعارضا حلقة براغ فى البحث عن الخصائص المميزة للوحدات اللغوية . وحين هاجر «جاكوبسون» أحد ممثلى حلقة براغ إلى أمريكا استقر فى جامعة «هارفارد» ، وجعلها مركزا لأفكار حلقة براغ ، مما أوجد صداماً فى بداية الأمر بين «ييل» و «هارفارد» ، ولكن تطور نظرية الاتصال ، ودخول المقاييس الرياضية فى الدراسات اللغوية ، ساعدا على التقليل من الفروق بين المدرستين ، فقام من التلفيق بينهما منهج مشترك ساد الفكر الأمريكى كله تحت اسم «البنيوية» يتميز بالتحليل الشمولى القائم على مقاييس موضوعية ، وبالاعتماد على القيم الخلافية والامتداد عمقا لا عرضا .

إن «البنيوية» مفهوم موغل فى التجديد ، يختلف تصوره من ذهن إلى ذهن ؛ ولذلك يصعب تعريفها ، ويكتفى عادة بوصفها وبيان خصائصها . وهى تقوم أساسا على عمليتى التحليل والتركيب . ومن خلال هاتين العمليتين ينتج لنا شئ جديد هو «قابلية الفهم» . وعلى هذا فإن التأمل أو الإبداع البنائى ليسا «انطباعا» عن العالم ، ولكنهما صنع حقيق لعالم آخر يشبهه ، لا نسخا للأول وإنما لجعله قابلا للفهم والإدراك[١٦] ؛ من هنا يتضح الاختلاف بين البنيوية ومنهج البحث فى التاريخ . فهى تعترف بفكرة الصدام بين بنية وأخرى خارجة عنها ، على عكس منهج البحث فى التاريخ الذى يقوم على فكرة الصراع داخل الشئ الواحد . ثم إن البنية شبكة من العلاقات الوظيفية تكشف عن الأسباب فى إطار الكل القائم ، وتتنبأ فى ضوء الحركة العادية للعلاقات فى داخلها ، بخلاف منهج البحث فى التاريخ الذى يجعل السابق سببا للاحق ، ومن ثم ، فليس هناك مجال لتطبيق منهج البحث فى التاريخ على العلوم الإنسانية ، إذ لا يوجد فيها طابع السبق واللحاق .

ومن وجهة نظر البنيوية ، تركز الدراسات الأدبية بصفة عامة على تحليل العمل الأدبى إلى عناصره المكونة له . ولما كانت هذه العناصر ليست إلا وسائل لتحقيق نوع معين من التأثير الجمالى ، كان لابد من إعادة تركيبها لاكتشاف بنية العمل الأدبى ككل . أما التركيز على دراسة العوامل المحيطة بالعمل الأدبى ، كما كانت الدراسة تتم على أساس المنهج التاريخى وفى ظل الفلسفة التوفيقية ، فإن ذلك يؤدى إلى نتيجتين كلتاهما ضارة بالدراسة الأدبية الصحيحة ؛ أولاهما إحلال العمل الأدبى المرحلة الثانية من الاهتمام ؛ لأن المرحلة الأولى قد احتلتها الظروف المحيطة بالعمل الأدبى ، والأخرى تجزئة العمل الأدبى حسب نوعية الظروف الموضوعية تحت الدراسة ، ودراسة تضحى بالعمل الأدبى فى سبيل أشياء خارجة عنه لا يمكن أن تكون دراسة أدبية صحيحة ؛ لأنها تهمل صفة الأدبية فى موضوع دراستها ، وتستبدل العلم بالنقد والإدراك العقلى بالإدراك الجمالى . من هنا كان النصف الأول من القرن العشرين فترة ردود أفعال ضد وضعية النصف الثانى من القرن التاسع عشر ؛ فالحركات والتجمعات الأكاديمية والنقدية فى القرن العشرين التى تختلف فيما بينها من حيث مناهجها وأهدافها - مثل كروتشى وأتباعه فى إيطاليا ، والشكلية الروسية وفروعها وتطوراتها فى بولاندا وتشيكوسلوفاكيا ، وعلم الأسلوب الألمانى الذى كانت له أصداء فى البلاد الناطقة بالإسبانية ، والنقد الوجودى فى فرنسا وألمانيا ، والنقد الجديد فى أمريكا ، ونقد الأسطورة المستوحى من الأنماط النموذجية لـ «يونج» ، وحتى التحليل النفسى الفرويدى ، كل هذه أيا كانت عيوبها ، وأوجه القصور فيها ، تجمّعت فى رد فعل واحد ضد الحقائقية الخارجية والاتجاه التجزيئى . ونتيجة لذلك ظهر فى منتصف القرن العشرين مفهوم أمريكى للأدب المقارن فى مقابل المفهوم الفرنسى الذى كان وليد اتجاهات القرن التاسع عشر التى مر ذكرها .

ويلخص بحث «رينيه ويليك» «**أزمة الأدب المقارن**» الذى ظهر فى هذه الفترة[١٧] مآخذ الاتجاه الجديد فى الأدب المقارن على المفهوم الفرنسى فى نقاط ثلاثة ، هى عدم وجود تحديد واضح لموضوع الأدب المقارن ومناهجه ، وعدم التركيز على العمل الأدبى فى الدراسة ، والاندفاع بعوامل قومية . فقد رأى «ويليك» أن البرامج التى وضعها رواد المفهوم الفرنسى لم تستطع أن تقدم موضوعاً واضحاً ولا منهجاً محدداً . فقد أثقلوا الأدب المقارن بمنهج قديم للبحث ، ووضعوا على كاهله اليد الميتة لحقائقية القرن التاسع عشر وعلميته ونسبيته التاريخية . كما أن محاولة «فان تيجم» التفريق بين الأدب المقارن وبين الأدب العام لم تنجح ؛ لأنها ضيقت مجال الأدب المقارن ، بحيث قصرته على دراسة ما هو أجنبى فى الأدب ، فأصبح مجموعة غير متماسكة من الشظايا وشبكة من العلاقات ، لا تفتأ تتقطع ، منعزلة عن الكل ذى المعنى . كما رأى «ويليك» فى المحاولة المتأخرة لكل من «كاريه» و «جويار» توسيع نطاق الأدب المقارن بجعله يشمل دراسة النزعات القومية والأفكار التى تكونها أمة عن أخرى فرضاً لعناصر غير أدبية على الأدب المقارن . والسبب فى ذلك يرجع إلى أن «فان تيجم» واتباعه نظروا إلى دراسة الأدب - تحت تأثير وضعية القرن التاسع عشر - على أنها دراسة للمصادر والتأثيرات مؤمنين بالتفسير السببى ، ويستثيرهم تتبع الأغراض والموضوعات والشخصيات والمواقف والحبكات .. الخ إلى مصادر أقدم تاريخاً . وأخيراً رأى «ويليك» ، أن النزعة القومية التى تبرز فى كتابات كثير من رواد المفهوم الفرنسى للأدب المقارن ، أدت إلى نظام غريب من «إمساك الدفاتر» الثقافى ، من أجل إقامة أهرام من الفضل لأمة ما ، عن طريق إثبات أكبر عدد من مظاهر التأثير من جانبها فى أمة أو أمم أخرى ، أو بإثبات أن الأمة التى ينتمى إليها المؤلف قد تمثلت كاتبا أجنبياً عظيماً أحسن مِمّا فعلت أية أمة أخرى . وأشار «ويليك» إلى أن ذلك يظهر بسذاجة فى القائمة التى وضعها «جويار» فى كتيبه التعليمى ، والذى نجد فيه مربعات فارغة لرسائل لم تكتب بعد عن رونسار فى إسبانيا ، وكورنى فى إيطاليا ، وباسكال فى هولاندا ، وهكذا . ويقول إن كثيراً من الباحثين أدانوا دراسات الحاسبات الأليكترونية هذه ، وأعلنوا مبدأ أن لا ستدانة فى مقارنة الآداب .

كان مقال «ويليك» هذا بمثابة إعلان رسمى بمولد مفهوم جديد للأدب المقارن يمكن تسميته فى مقابل المفهوم الفرنسى بالمفهوم الأمريكى ، وإن كان ظهور هذا المفهوم الجديد ، لم يؤد إلى اندثار المفهوم القديم الذى لايزال العمل جاريا على أساسه فى كثير من الجامعات حتى الآن .

وقد صدر عن المقارنين الأمريكيين عددٌ من تعريفات الأدب المقارن من وجهة نظر هذا المفهوم الجديد ؛ فقد عرفه «ريماك» بأنه «دراسة الأدب فيما وراء حدود بلد معين ، ودراسة العلاقات بين الآداب من ناحية ، والمجالات الأخرى للمعرفة والاعتقاد كالفنون (الرسم والنحت والمعمار والموسيقى مثلا) والفلسفة والتاريخ والعلوم

الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم والدين .. الخ) من ناحية أخرى. باختصار هو مقارنة أدب بأدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمجالات التعبير الإنسانى الأخرى»[18]، وعرفه «اوين ألدريج» تعريفا قريبا من هذا فقال: «من المتفق عليه الآن بصفة عامة أن الأدب المقارن لا يقارن الآداب القومية بمعنى أن يضع أحدها إزاء الآخر، ولكنه بدلا من ذلك يقدم منهجا لتوسيع نظرة الإنسان فى تناوله للأعمال الأدبية المعينة. إنه طريقة للنظر إلى ماوراء الأطر الضيقة للحدود القومية من أجل إدراك الاتجاهات والحركات فى الثقافات القومية العديدة، ومن أجل إدراك العلاقات بين الأدب والمجالات الأخرى للنشاط الإنسانى. باختصار يمكن تعريف الأدب المقارن بأنه دراسة أية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد، أو متصلة بعلم آخر أو أكثر»[19]. ويتضح من هذين التعريفين أن المفهوم الأمريكى للأدب المقارن يمتاز عن المفهوم الفرنسى بشيئين؛ أولها أنه يحاول أن يتفادى تلك المآخذ التى أخذت على المفهوم الفرنسى، والتى لخصها تلخيصا حسنا مقال «ويليك» كما مر. والآخر أنه يوسع من مجال الأدب المقارن عن طريق تقديم مفهوم أوسع للعلاقات الأدبية من ناحية، وعن طريق توسيع نطاق المقارنة لتشمل العلاقة بين الأدب والمجالات الأخرى للتعبير الإنسانى من ناحية أخرى. وقد راج هذا المفهوم فى أمريكا وخارجها، واتسع نطاق الدراسات المقارنة القائمة على أساسه وبخاصة فى السنوات العشرين الماضية.

إن المفهوم الأمريكى للأدب المقارن يستمد سبب وجوده من كونه فكرة إصلاحية لمفهوم يدعى أنه قد تأخر به الزمن وأصبح أساسه الفكرى جزءا من الماضى. ومن ثم فإن من حقنا أن نتوقع أن يكون هذا المفهوم بمنجاة من العيوب التى أنكرها. فهل حقق المفهوم الأمريكى هذا الهدف؟ أما أن هذا المفهوم الجديد، يمثل خطوة إلى الأمام فى ميدان الدراسات الأدبية المقارنة فهذا مما لا شك فيه. ويكفى شاهداً على ذلك أن منهج البحث الذى يرتكز عليه هذا المفهوم الجديد يُعد من أحدث ما انتهى إليه الفكر الإنسانى، لأنه تطور خلال الربع الثانى من القرن العشرين، فى حين يرجع منهج البحث الذى يقوم عليه المفهوم الفرنسى إلى القرن التاسع عشر. ولذلك من الآثار ما ذُكر مفصلا فيما سبق، ومع ذلك فإن المفهوم الجديد لم يستطع أن يخلص كليا من بعض العيوب التى أخذها على المفهوم الفرنسى؛ ومن أهم هذه العيوب ما يلى:-

أولا: نظر المفهوم الأمريكى إلى الأدب العام على أنه بدعة ابتدعها «فان تيجم» دون أن يستطيع التفريق بينها وبين الأدب المقارن من حيث المنهج، مما أدى إلى اختلاط المفاهيم والمناهج بين هذين الفرعين من فروع الدراسات الأدبية. لكن بالرغم من ذلك ظل الأدب العام يدرّس فى بعض الجامعات الأمريكية إلى اليوم دون تفريق حاسم بين مفهومه ومفهوم الأدب المقارن. وهناك مجلة علمية تضم الفرعين فى عنوانها، وهى «الكتاب السنوى للأدب المقارن والأدب العام»

Yearbook of Comparative and General Literature.

ثانيا: إن التعريفات التى وضعها المقارنون الأمريكيون للأدب المقارن لا تتسم بالوحدة المتكاملة، إذ يظهر فيها طابع الازدواجية؛ ذلك أن الأدب المقارن حسب هذا المفهوم هو أولا المقارنة بين الآداب؛ وهو ثانيا مقارنة الأدب بغيره من وسائل التعبير الإنسانى. ومن حق العقل الذى يريد أن يتصور مفهوما ما، أن يطالب باتسام ذلك المفهوم بالوحدة؛ لأن هذه الازدواجية تؤدى إلى تكون مفهومين لا مفهوم واحد فى الذهن.

ثالثا: بالرغم من أن المفهوم الأمريكى يستنكر ما يلاحظ فى كتابات رواد المفهوم الفرنسى من نزعة قومية، عدّها من مخلفات القرن التاسع عشر، فإن كثيرا من المقارنين الأمريكيين تورطوا فى قومية من نوع آخر، تتمثل فى نظرتهم الخاصة إلى التراث الأدبى الغربى بوصفه منطقة مميزة بذاتها فى نطاق الدراسات المقارنة؛ فالإنسان لا يرى كبير معنى فى ذلك التحديد الذى أورده ـ على سبيل المثال ـ «روبرت. ج. كليمنتسى» لمحاور الأدب المقارن أو أبعاده الثلاثة، وهى محور التراث الغربى الذى تتم المقارنة بين بعض آدابه والبعض الآخر، ثم محور الشرق والغرب، وأخيرا محور الأدب العالمى[20]. أفلا تحتم الاعتبارات الأكاديمية والاعتبارات الإنسانية جميعا صرف النظر عن المحورين الأولين والاكتفاء بالثالث محورا وحيدا للأدب المقارن؟

ومع ذلك، فإن النجاح الكبير الذى حققه المفهوم الأمريكى للأدب المقارن فى السنوات الأخيرة، ومشاركة الكثير من أمم الشرق فى مجال الدراسات المقارنة فكرا وتطبيقا، والتقدم الهائل الذى حققته وسائل الاتصال بين الشعوب؛ كل ذلك يوحى بقدرة هذا المفهوم الجديد على التخلص من هذه العيوب، والمضى فى طريقه لتحقيق المزيد من النجاح.

الهوامش:

(١) ماريوس فرانسوا جويار، الأدب المقارن، ترجمة الدكتور محمد غلاب ومراجعة الدكتور عبد الحليم محمود (لجنة البيان العربى ١٩٥٦) ص ٥

(٢) نفس المرجع، مقدمة كاريه، ص ل

(٣) يذهب كثير من الباحثين إلى أن الواقع الأدبى فى العالم لا يؤيد الرأى القائل بأن اللغات وحدها تمثل الحدود الفاصلة بين بعض الآداب وبعض. فهم يقولون مثلا ماذا يمكن أن يقال عن الأدب الإنجليزى، والأدب الأمريكى، والأدب

الكندى ، والأدب الأسترالى ، والأدب النيوزولاندى ، وكلها تكتب بلغة واحدة هى اللغة الإنجليزية ــ ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الأدب الفرنسى والأدب البلجيكى والأدب السويسرى فى جنوب سويسرا ؛ كما يقال كذلك عن الأدب الألمانى والأدب السويسرى فى شمال سويسرا . فالخصائص الثقافية المتمايزة تمنع من النظر إلى كل مجموعة من هذه الآداب على أنها أدب واحد

(٤) فان تيجم ، الأدب المقارن ، (دار الفكر العربى) ص ١٧٤

(٥) المرجع نفسه ص ١٧٨

(٦) See, Comparative Literature: Method and Perspective (S. I. U. P. 1961).

(٧) René Wellek, Concept of Criticism (Yale University Press, 1978), p. 290.

(٨) جويار ، الأدب المقارن ، المدخل ص (ص)

(٩) P. Smith, The Enlightenment, 1687-1776, Volume II op. History of Modern Culture.

(١٠) Ibid, p. 35.

(١١) P. Smith, (op. cit.)

(١٢) René Wellek, Concept of Criticism, (op. cit.) p. 257.

(١٣) يذكر هذا التقسيم فى قوة بتقسيم «فيكو» الذى سبقت الإشارة إليه منذ قليل رغم أن التطابق بين التقسيمين ليس تاما .

(١٤) Basil Willey, Nineteenth-Century Studies, (Penguin Books 1944) p.199.

(١٥) René Wellek, Concept of Criticism, (op. cit.) pp 257-258.

(١٦) See René Wellek, Concept of Criticism, (op. cit.) pp. 275-279.

(١٧) د. صلاح فضل ، نظرية البنائية فى النقد الأدبى (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨) ص ١٦٢

(١٨) ألقى هذا البحث فى مؤتمر الأدب المقارن الذى أقيم فى «تشابل هيل» سنة ١٩٥٨ ونشر ضمن أعمال هذا المؤتمر . ثم نشر بعد ذلك مع عدد من الأبحاث الأخرى للمؤلف فى كتاب سبقت الإشارة إليه فى هذا المقال بعنوان : Concept of Criticism. (انظر ص ٢٨٢)

(١٩) Henry Remak, Comparative Literature - Method and Perspective, p. 1.

(٢٠) A. Owen Aldaidge, Comparative Literature, Matter and Method.

(٢١) See; Robert J. Clements, Comparative Literature as Academic Discipline, (New York 1977), p. 7.



أولريش ڤايسشتاين

التأثير والتقليد

يعتبر كتاب أولريش ڤايسشتاين «مدخل إلى علم الأدب المقارن» من الكتب الأساسية لعلم الأدب المقارن فى ألمانيا ، فهو يعرض لمبادئ هذا العلم ومناهجه ، ويشرح قواعده معتمداً على البحوث الكثيرة التى جرت فى هذا الميدان ، لا فى ألمانيا وحدها ، بل فى العالم الغربى بصفة عامة . وفيما يلى ترجمة الباب الثالث منه ، ويحمل عنوان «التأثير والتقليد» .

* * *

يعد مفهوم التأثير مفهوماً أساسياً فى كل بحوث المقارنة ؛ لأنه يفترض بداهةً وجود عملين ؛ العمل الذى يصدرُ عنه التأثير ، والعمل الذى ينصب عليه التأثير . ولا نكاد نرى بنا حاجة إلى تأكيد أن الفرق من الناحية المنهجية بين دراسة التأثيرات فى قلب أدب قومى بعينه ، والتأثيرات التى تتجاوز حدود البلد ، لا يظهر إلا فى أن التأثيرات الأخيرة تتناول غالباً أعمالاً أدبية بلغاتٍ مختلفة .

يرى (إيهاب حسن) أن مجال البحوث الأدبيةِ قد شاع فيه للأسف «أن مفهوم التأثير الذى يتخذ دلالة على العلاقة ابتداء من علاقة المصادفة البحتة إلى علاقة السببية مروراً بمجال مطاطٍ نسبياً يعوم على الارتباطات الوسيطة» ولقد احتلت هذه المسألة الحيوية فى السنوات الأخيرة ، وبخاصة فى الدوائر الأمريكية المعنية ، مركز الصدارة المرة تلو المرة . ودارت مساجلات اتسمت أحياناً بالحدة حول هذا الموضوع،اشترك فيها إيهاب حسن وعلماء آخرون مثل (أنّا بالكيان) و (هاسكِل بلوك) و (كلاوديو جويِن) و (جوزيف شو) . بلغت هذه المساجلات ذروتها المؤقتة وختامها فى المؤتمر الأول الذى عقده اتحاد المتخصصين فى الأدب المقارن . وسنناقش فى هذا الباب آراء الباحثين الذين اشرنا إليهم حتى نوضح هذا المفهوم .

ورغبة منا فى تحاشى التعقيدات المنهجية قدر الطاقة ، سنغض الطرف فى البداية عن أن المرسِلين (أو المشعّين أو الباثين) لتأثير أدبى والمتلقين (أو المستقبلين) لهذا التأثير لا تقوم بينهم صلة مباشرة ، بل يتم الاتصال بينهم عن طريق وسطاء هم المترجمون والنقاد والمعلقون والعلماء والرحالة ، أو عن طريق كتب أو مجلاّت . ونحن إنما نفعل ذلك لأننا سنتناول وظيفة الوسيط بالتحديد فى الباب التالى من كتابنا ، وإنْ صح أن تناولنا لها سيكون عابراً . وسنذكر فيما يلى على أية حال مثالين نريد بهما جذب انتباه القارىء إلى أن التأثيرات ليست دائماً علاقات واضحة محددة من نوع علاقة العلة والمعلول .

يقول جوزيف شو عن (ميخائيل ليرمونتوف) إنه شاعر نقل عن طريق بوشكين نمط القصة الشعرية . ولكنه اتصل (ببايرون) علاوة على ذلك مباشرة ليأخذ عنه خصائصه ويفيد منها فى أدبه تلك الخصائص التى تغاضى عنها (بوشكين)،أو لم يدركها إلا على نحو مضطرب مختلط . ومعنى هذا أن تأثير بايرون على (ليرمونتوف) تأثير مزدوج على شاكلتين . وقد دفعت هذه الملاحظة العالم الأمريكى إلى أن ينتهى إلى الأفكار التالية : «من أكثر المشكلات تعقيداً فى مجال دراسة التأثير مشكلة القطع بما إذا كان التأثير مباشراً أو غير مباشر ؛ فمن الممكن أن يجلب أحد المؤلفين تأثير مؤلف أجنبى ، ويدخله فى التراث الأدبى ، ثم يحدث أن يتغذى هذا التأثير بنسبة كبيرة على المؤلف الوطنى ، كما حدث بالنسبة لتراث اللورد بايرون فى روسيا . وبينما هذا التراث يسير فى طريقه يمكن أن يأتى مؤلفٌ وطنى آخر ، ويزيد هذا التراث ثراءً ، بأن يعود إلى المؤلف الأجنبى ويستقى من أعماله بعض المواد ، أو النغمات أو الصور ، أو المؤثرات التى لم يكن المؤلف الوطنى الأول قد استقاها .»

ويتمثل (ألدريدج) بـ (بنجامين فرنكلين) ومجموعة حِكَمِهِ المسماة «تقويم ريتشارد الفقير» ليبين أن «مُؤلِّفاً ما يمكن أن يتأثر بأجزاء من أعمال مؤلف آخر دون أن يكون على وعى بسلفه هذا كفنان ، أو دون أن يكون على وعى بأعماله فى مجموعها . فمن بين الحِكَم الواردة فى التقويم عددٌ كتبه (لاروشفوكو) . ولسنا بقادرين على أن نبرهن تفصيلياً على ما إذا كان فرانكلين قد استقاها من المؤلف الفرنسى (لاروشفوكو) مباشرة ، أو أخذ معلوماته عنها من مختارات باللغة الإنجليزية .

ونحن إذ نبحث فى هذا المشكلة بحثاً منظماً ، ننبه إلى أن عالم الأدب المقارن لا يفرق تفرقة تقييمية بين العامل المرسِل والعامل المتلقى فى عملية التأثير؛ فليس مما يمس الكرامة أن يتلقى المؤلف شيئا ، كما أنه ليس مما يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تأثيراً . كذا ينبغى أن نصدر فى بحوثنا عن منطلق سيكلوجى يتمثل فى أن المرسل لا يلعب هذا الدور عامداً ، وأن المتلقى لا يعى علاقة التبعية التى يدخل فيها إلا نادراً .

ويستثنى من هذه القاعدة التى أرسيناها لتونا المدارس والمجموعات ، حيث يتم البحث والتلقى فى إطار العلاقة بين المعلم وتلاميذه، أو القائد لأتباعه، بصورة واعية منضبطة فى أغلب الأحوال . وليس ما يجرى فى هذه الأحوال من قبيل التأثير ، بل هو من قبيل التقليد . وعلينا أن نلاحظ علاوة على ذلك أننا فى معالجتنا النظرية للمشكلة سيقل اهتمامنا نسبيا بالمرسل ؛ لأن معالجة إسهامه فى عملية التأثير يدخل فى إطار آخر ، هو إطار تاريخ نشاط المؤلف (بما فى ذلك الاستقبال والانتشار والنجاح والاطلاع) . ولن نجعل للمعايير الجمالية ــ على الأقل فى بداية البحث ــ إلا دورا ثانويا . والرأى عندنا أن أفضل موضع نضع فيه الاستقبال من ناحية التتابع الزمنى هو موضع المرحلة التمهيدية للإحاطة أو الاكتساب .

أما المدى الذى يمكن أن يصل إليه بحثنا فى هذا الفصل الذى يتناول التأثير الأدبى من ناحية الاكتساب الشعورى أو اللاشعورى لدى المتلقى ، فسنتركه مفتوحاً فى البداية . وأفضل طريقة للتفرقة بين مفهومى «التأثير» Einfluss و «التقليد» Nachahmung من الناحية المضمونية هى أن نقول إن التأثير هو تقليد لا شعورى ، وإن التقليد هو تأثير شعورى . ولقد أصاب (شو) حينما قال : «يختلف التأثير عن التقليد فى أن المؤلف الذى ينصب عليه التأثير يؤلف عملاً خاصاً فى جوهره . والتأثير لا يقتصر على تفصيلات فردية ، أو صور ، أو اقتباسات ، أو حتى على مصادر ــ وإن صح أنه قد يشتمل عليها . التأثير شئٌ متغلغل ؛ شئٌ مندس عضوياً، يتشكل فى أعمال فنية . ويعرف أولدريدج التأثير بأنه «شئ يوجد فى عمل مؤلف ما ، ما كان ليوجد فيه لولم يقرأ المؤلف عمل مؤلف سابق» . ويتفق مع شو عندما يقول : «ليس التأثير شيئاً يظهر كأسلوب منفرد مجسم بل ينبغى علينا أن نبحث عنه فى ظواهر كثيرة متعددة» . ويمكن أن نقول بعبارة أخرى : ليس التأثير مرادفا لمجال من الأحوال للتطابق اللفظى .

وإذا أردنا أن نحصر احتمالات معالجة مادة ما من أوجه النظر المختلفة ،فإننا نحسن التصرف عندما نضع قائمة ، تبدأ بظاهرة الترجمة ، وتمر بالاقتباس والتقليد ، وتنتهى بالتأثير قائمة على هيئة خط صاعد ، يظل يصعد حتى يصل إلى العمل الفنىَّ الأصيل ، بشرط ألا نفهم الأصالة ــ بالضرورة ــ على أنها تجديدات شكلية أو مضمونية فقط ، بل مفاهيم جديدة ، أو تكوينات جديدة أيضاً ، تعتمد فيما تعتمد من الناحية المضمونية والتشكيلية على نماذج سالفة . ونحن فى هذا نتفق تماما مع (ويلك) و (وارين) حيث يقولان : «من المألوف فى زمننا هذا أن يسئ الناس فهم الأصالة فيتصورونها على أنها مجرد كسر للتقاليد ، ومن المألوف أيضاً أن يلتمسها الناس فى موضع خطأ ، هو المادة المجردة لعمل فنى ، أو فى الهيكل فحسب ــ فى الموضوع التقليدى والإطار التقليدى ... إن العمل وسط تقاليد معينة ، والرضا بمقوماتها ، يتفق وينسجم تماما مع القوة العاطفية والقيمة الفنية » .

إن جدلية الأصالة والتقليد تنظم تاريخ الأدب وتاريخ الفن كخط دال لا ينقطع.وفى عصور الاتباعية الكلاسية ، يُستحسن التقليد ويُمتدح بأنه انتقائية Eklektik وفى عصور العاصفة والاندفاع والرومانتيكية والسريالية ، يستهجن التقليد ويرفض . وكل العصور ترفض التقليد الذى يتخذ صورة السرقة Plagiat / أى التقليد دون ذكر النموذج السابق،أو إيراد استشهاد دون بيان مصدره . وبين هذا وذاك يحيط الشك بالسرقة أين تنتهى وبالاقتباس الخلاق أين يبدأ . ولننظر مثلاً إلى (برتولت بريشت) واستغلاله الجسور الشهير المستهجن فى أوبرا «الثلاثة قروش» لترجمات (ك . ل . أمر) لقصائد (فرانسوا فيون) .

يقول (شو) : «المؤلف فى حالة التقليد يتزل عن شخصيته الخلاقة قدر ما يستطيع لشخصية مؤلف آخر أو عمل بعينه ــ كما هى العادة ــ ولكنه فى الوقت نفسه يتحرر من الأمانة التفصيلية التى

تستطيها الترجمة.» والمؤلف فى حالة الاقتباس Bearbeitung ـ وبخاصة فى حالة الاقتباس عن عمل بلغةٍ أجنبية ـ يعمل انطلاقاً من ترجمة حرفية ونجد أنفسنا حيال أمر من اثنين ؛ إما أن يكون الاقتباس ساعياً إلى تحوير تقاربى يصل إلى حد القيمة الفنية الخاصة ، أو يكون الاقتباس ـ كما فى حالة وضع (موريس فالينس) لصياغة إنجليزية لمسرحية دورينات «زيارة السيدة العجوز» ـ محاولة للتكيّف مع ذوق جمهور مختلف . ويصل المؤلف فى هذه الحالة.غالبا إلى ما يمكن أن نسميه الخيانة الخلاقة . ولقد ظهر فى الفترة الأخيرة شعراء أمريكيون لهم وزنهم ـ مثل روبرت لويل خاصة ـ عالجوا شكلاً معينا من التقليد الشعرى أطلقوا عليه اسم التقليد imitation فعل هؤلاء الشعراء مثلما فعل جوته فى ديوانه «الشرق الغربى» ومثلما فعل (إزرا باوند) و(برتولت بريشت) مع النماذج الصينية السابقة ، فتناولوا ترجمات موجودة لشعر أجنبى ، وأعادوا صياغة القصائد،صانعين أعمالاً هى أعمال أصيلة فى حقيقتها .

وهناك نوع آخر من التقليد لا يقوم على تقليد نموذج بعينه ، بل يتمثل فى تقليد أديب بعينه أو عصر بعينه . ويشير تاريخ الأدب إلى هذه الظاهرة تحت اسم **المحاكاة الأسلوبية** Stilisierung .

والمحاكاة الأسلوبية قريبة من التقليد ، ولكن من الأفضل اعتبارها شيئاً قائما بذاته . وفى حالة المحاكاة الأسلوبية يسعى مؤلف ما لبلوغ هدفٍ فنى فينتقى مؤلفاً آخر أو عملا أدبيا ، وقد ينتقى أسلوب عصر بأسره، محدثاً ارتباطاً بين الأسلوب والمواد .» ويتمثل شو بمرثية بوشكين لبايرون ، وهى المرثية التى استخدم فيها الأسلوب الروسى القديم فى بعض أجزاء «أوجين أونيجين» Eugen Onegin ويصح أن نشير فى هذا المقام إلى ما كان جاريا فى المدارس حتى نهاية القرن الماضى حيث كان التلاميذ يُطالبون بكتابة قصائد على أسلوب الكلاسيكيين أو على أسلوب المعاصرين . وقد ذكر (رودلف جرمر) أن (ت . س إليوت) اضطر إلى الكتابة على هذا النحو فى عام ١٩٠٥ فى سانت لويس .

وتعتبر «**الملهاة الاستهزائية**» Burleske تنويعة ضاحكة للمحاكاة الأسلوبية (انظر مثلا أوبريتات جيلبيرت وسوليفان) فهذا النوع من الملهاة يقوم على تقليد أسلوب ما تقليداً يغير شكله ، ويجعله مداعاة للضحك والاستهزاء . أما **الممازجة** Pastiche ـ وهى ليست من النوع الضاحك ـ فإنها تقوم على مزج سمات شكلية (أو فيما ندر سمات مضمونية) تستخلص من مؤلفات مختلفة وتعرض على شكل قليل الترابط ؛ فإذا كان تقليد الأعمال الأدبية السابقة يهدف إلى الحط من شأنها فإن هذا النوع من التقليد يعتبر **مناقضة** Parodie والمناقضة ترمى إلى تشويه الأصل يقينا . وإذا كان الأدب الساخر Satire وفن الكاريكاتير Karikatur يتخذان من الحياة موضوعاً لها فإن المناقضة تتخذ من الفن موضوعها . وعلينا أن نلاحظ هنا أن نوع المناقضة

ونوع السخرية كثيراً ما يظهر كلاهما فى عمل واحد ـ بل فى موضع واحد ـ فيها يتكاملان ويغطى كلاهما الآخر . كذلك نلاحظ شيئاً يحدث من تلقاء نفسه ، يتمثل فى أن المناقضة كثيراً ما تتحول من تقليد يهدف إلى مسخ عمل أدبى سابق وتشويهه، فتصبح عملاً يتسم بالأصالة الفنية . أما المناقضة اللاشعورية فلا وجود لها بداهةً ، على الرغم من أن الإنسان قد يميل إلى وضع **التكلف الأسلوبى** Stilblüten **والتهويل الشكلى** Kitsch **والكليشيه** Klischee تحت هذا العنوان .

وتعتبر المناقضة وإلباس النص الأصلى ثوباً آخر Travestie ، من حيث هما نوعان خلاقان من أنواع النقد ، ظاهرتين تنتقلان من التأثير الإيجابى إلى ما يمكن أن نسميه «التأثير السلبى» . والتأثير السلبى فى رأى علماء مثل (أنا بالاكيان) يتمثل فى ظهور اتجاهات وجهود جديدة كرد فعل على آراء فنية واتجاهات ذوقية سائدة . ويمكن أن نوجز فنقول إن المقصود به هو التمرد الفنى أو الثورة الفنية . ويحفل تاريخ الأدب بالأمثلة ، منها رفض (فيكتور هوجو) للكلاسيكية الفرنسية الجديدة المتمثلة فى أعمال (كورنى) و(راسين) وقد عبّر عن هذا الرفض فى المقدمة التى قدم بها مسرحيته المسماة «كرومويل» . ومنها أيضا رفض مارينتى المستقبلى لكل فن متحفى .

وتبيّن الأستاذة (بالاكيان) أن هذه التأثيرات السلبية تظهر أكثر ماتظهر فى قلب الأدب القومى عندما يثور الأبناء على الآباء فى مجال الأدب . تقول :

«من المفيد أن نذكر أن التأثيرات المتبادلة للمؤلفين الذين ينتمون إلى جنسية واحدة ، ويتكلمون لغة واحدة ، هى تأثيرات سلبية تنجم عن رد الفعل ؛ فالأجيال ترمى إلى أن ينافس بعضها بعضاً ، وتتمسك بالفردية فى رفضها لأعمال الجيل السابق الذى تعتبره من آثار الماضى» .

لن يشغل الأدب المقارن نفسه بهذه الظاهرة الغريبة ، وإن كانت تتسم بسمات تاريخية أدبية مميزة ، أو لن يشغل نفسه بها إلا فيما ندر ، لأسباب من بينها أنه ليس هناك فى الأدب المقارن مجال للحديث عن المنافسة وقراءة الأدب الأجنبى تتم عادة فى سن النضج عندما يكون الإنسان أكثر وعياً بالحاجة إلى نماذج واتجاهات » .

ويمكننا أن نشير هنا إلى تنويعة خلاّبة من تنويعات «التأثير السلبى» ؛ هى التى أطلق عليها (برتولت بريشت) اسم «**التخطيط المقابل**» Gegenentwurf . ويقوم التخطيط المقابل على قلب القمة الجدلية فى عمل من الأعمال الأدبية الموجودة إلى عكسها ، كما كان بريشت ينوى أن يفعل بمسرحية صامويل بيكيت «فى انتظار جودو» .

ولنحاول رسم حدود أخرى حتى نتحاشى التداخلات

الاصطلاحية والمضمونية . وإنما يدفعنا إلى هذه المحاولة ما نلاحظه على أصحاب النظريات من العلماء الفرنسيين فى مجال الأدب المقارن ، الذين يرفضون للأسف التفريق بين « التأثير » و« الفعالية » . يقول (فان تيجم) : « ومن الناحية العملية فإن دراسة تأثير كاتب ما على الخارج يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتقدير الذى يناله ، أو بالحظ الذى ينعم به ، حتى أننا لا نستطيع أن نفصل الأمرين أحدهما عن الآخر . »

يقول (جويار) فى دراسته التى لا يعبر فيها عن آرائه هو وحده ، والتى لم يتورع فيها عن النقل دون إشارة إلى المراجع ، إن التأثير ظاهرة عامة بين عدد من المؤلفين ينبغى معالجتها على هذا النحو المشترك . ويدل على ذلك العنوان الذى يستخدمه بالجمع «حظ المؤلفين» . صحيح أنه يوضح أنه ينبغى علينا أن نفرّق تفريقاً «دقيقا» بين « الانتشار » و« التقليد » و« النجاح » و« التأثير » ، ولكنه يذكر فى عداد « أنوع التأثير المختلفة » تقديس جان جاك روسو وفعالية مسرحيات شكسبير على الرومانتيكيين الفرنسيين ، والانتشار الأوروبى للأفكار التنويرية لفولتير . وفضلاً عن ذلك يبدأ الفصل الخامس من كتابه ، ذلك الفصل الذى يحمل عنوان « التأثير والنجاح » بجملة مضللة «موضوع حظ المؤلفين خارج بلادهم الأصلية دفع فى فرنسا وفى دائرة التلاميذ الأجانب للمدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن على إجراء قدر من الدراسات يفوق ما أجرى فى أى فرع آخر من فروع الأدب المقارن» .

أما (جان مارى كاريه) فيتميز بقدرة أفضل على التفريق ، فهو يكتب فى المقدمة التى صدر بها كتاب (جويار) متعرضاً لوضع بحوث المقارنة ومهامها ، أن الدراسات المنصبة على التأثير دراسات إجراؤها صعب ، وكثيراً ما تخيب الرجاء . ويجعل (جان مارى كاريه) الأسبقية للبحوث الاستقبالية البحتة . وهذه هى (أنا بالاكيان) تقف فى مقالها ـ المنشور فى الكتاب السنوى للأدب المقارن والأدب العام ، وفى المؤتمر المشار إليه ـ موقفاً حاسماً ضد تداخل بحوث التأثير والاستقبال ، مبينة اختلاف الشروط المبدئية لكل نوع من البحوث . فمن الممكن أن تُلقى البحوث الاستقبالية ضوءاً جديداً على الملامح الفنية للمرسِل ، ولكنها تدور غالباً فى دائرة علم الاجتماع وعلم النفس وعلم النفس الجماعى والإحصاء . أما بحوث التأثير فتدور فى المقام الأول حول توجيه القدرات الفنية ، وتستخدم بدلاً من المقاييس الكمية المقاييس الكيفية . ومعنى هذا أن جدلية الأصالة والدافع إلى التقليد تعمل عملها فى هذا المجال أيضا :

« إن الإنسان ليدهش فى بعض الأحيان ويتساءل : هل لهذه الدراسة المنصبة على التأثير أو تلك ما يبررها حقيقة ، اللهم إلا إذا نجحت فى إلقاء الضوء على الصفات الخاصة بالمستعير ، وكشفت مع التأثير ـ أو بالرغم من التأثير ـ شيئاً أكثر أهمية هو : نقطة التحول التى يحرر فيها المؤلف نفسه ويجد أصالته . »

ويورد (جويار) عبارة (جوستاف لانسون) تلك التى يوضح فيها هذا الفرق بين الكم والكيف توضيحاً كبيراً ، ناظراً نظرة جانبية إلى تعريف الطبيعيين : « إن الأعمال العظيمة هى تلك التى يعجز مذهب (إيبوليت تين) عن تحليلها تحليلا كاملاً . »

ويعتمد تماسك الاستقبالية بصفة عامة على وحدة شخصية المرسل التى تهدف هذه الدراسات إلى تتبع شهرته وتقييمه فى حياته وبعد مماته . وهناك حالة خاصة هى استخدام الاستشهادات والتلميحات . ونلاحظ أن التطابق اللفظى (اللهم إلا إذا كان وليد المصادفة) يعتبر ناحية شكلية سطحية للتأثير ، أو هو يدخل على الأحرى فى مجال الاستقبال . أما التحول من الكم إلى الكيف فلا يظهر إلا فى أعمال من النوع الذى درسه (هرمان ماير) دراسة نقدية ممتازة فى كتابه «الاستشهاد فى الفن القصصى» ، ومن الأشياء الجديرة بالاهتمام فى هذا المقام «التخطيط الناتورالى بابا هاملت» الذى نشره (أرنو هولتس) و (يوهانس شلاف) تحت اسم نرويجى مستعار هو « بيارنه ب . هولمسن » ، ففى هذا التخطيط يتابع المؤلفان الاستشهادات الكثيرة المتناثرة المستفادة من مسرحية شكسبير متابعة ساخرة مناقضة . أما الاستشهادات اللاشعورية ـ مثل عبارات فاوست الكثيرة فى الأدب الألمانى الحديث ، وهى تحتاج إلى دراسة مستقلة ـ .هذه الاستشهادات اللاشعورية ليست تأثيرات بمعنى الكلمة؛ لأنها كثيراً ما تظهر متناثرة ، ولأنها أصبحت فى الحقيقة جزءاً من التراث الثقافى .

ولنتناول الآن ونحن فى مجال الحديث عن موضوع «التأثير» ذلك النوع من التأثير السلبى الذى يسميه (روبير إيسكاربيت) «الخيانة الخلاقة» . ويطلق عالم الاجتماع الأدبى الفرنسى هذه التسمية على ظاهرة معروفة تتمثل فى أن جمهوراً لاحقاً قد يخطئ فهم عمل ما فيتيح له ، على حد قول إيسكاربيت ، ضروباً من الانتعاش أو البعث تجعله يحقق «فيما وراء الحدود الاجتماعية والمكانية والزمانية صنوفاً من النجاح البديل لدى مجموعات أخرى غير جمهور الأديب نفسه . » ويستأنف إيسكاربيت كلامه قائلاً :

«لقد رأينا أن الجماهير الخارجية لا تصل إلى العمل الأدبى على نحو مباشر ، وهى لا تلتمس فى هذا العمل الشئ الذى أراد المؤلف أن يعبر عنه . وهكذا فإن نواياهم ونوايا الأديب لا تتلاقى ولا تتقابل ، ولكن من الممكن أن يكون بينهما تقبل ، أعنى أن الأديب لم يكن يقصد إلى وضع هذا المعنى بالذات على نحو واضح،أو لعله لم يفكر فيه على الإطلاق . »

ويذكر (إيسكاربيت) من بين الأمثلة النموذجية على تغير مراكز الثقل بناء على اختلافات اجتماعية وتاريخية ، أو حتى اختلافات من شأن تبدل الأجيال ، تُكُل الشعبية التى تحققت لرحلات (جلفر) من تأليف (سويفت) و (روبنسون كروزو) (لدانيل ديفو) ـ من حيث هما كتابان يمثلان حتى اليوم قراءة محببة للأطفال ـ بينما تحول كتاب لويس كارول ـ (أليس فى أرض العجائب) وهو كتاب جعل أساسا للأطفال ـ فأصبح الكبار والنقاد يحفلون به .

وليس من الممكن تحاشى الخيانة الخلاقة فى أثناء الترجمة ، ولم

يمكن من الخطأ أن انتشرت على الألسن عبارة traduttore traditore أى من يترجم يخون . ونحن إذا نظرنا من ناحية البحوث الاستقبالية إلى الترجمة الحرفية (وبخاصة الترجمة الحرفية للشعر) وجدناها جريمة . ولايمكن ان نلتمس لها العذر إلا إذا كانت الترجمة تتم بين لغتين بينهما قرابة أصلية « لأنها تعطى فى هذه الحالة واقعاً جديداً للعمل الأدبى وتمنحه إمكان تبادل أدبى جديد مع جمهور أوسع ؛ فهى تضفى عليه حياة بعد حياة ، ولكنها حياة تقوم على وجود جديد » .

وتبلغ الخيانة أقصى درجات الإبداعية عندما لايقتصر التحوير على مجرد الترجمة ، وإن كانت الترجمة على هذا المستوى من التحوير تلعب دوراً هاماً (انظر علاقة (بودلير) بإدجار ألان بو) . وتوجه (آنا بالاكيان) الاهتمام إلى سلسلة من الخيانات الخلاقة راسخة القدم فى تراث القرن التاسع عشر ؛ وهى سلسلة يمكننا إن شئنا إطالتها من طرفيها كليهما ، بأن نضيف إليها آباء الرمزية الفرنسية الذين تنتظمهم سلسلة تمتد من الرومانتيكيين الألمان (وبخاصة نوڤاليس) وتمر (بشليجل) و (كولريدج) و (بو) إلى (بودلير) و (مالارميه) ؛ وتمتد بعد ذلك بنتائجها إلى السريالية .

وينبغى علينا أن نتوقف مرتين ونحن فى طريقنا إلى المشكلة الرئيسية لهذا الفصل . نتوقف مرة لنؤكد أن الدراسات التى تقول عن نفسها إنها دراسات تشابهٍ أو توازٍ لا يمكن أن تكون دراسات للتأثير بمعنى الكلمة ، بل هى على أكثر تقدير دراسات للتقارب أو التبادل المزدوج أو للتأثير الخاطئ . يوضح (فان تيجم) ذلك بقوله : « هناك تقاربات واضحة كل الوضوح تبدو لأول وهلة كأنها ترجع إلى تأثير لا مراء فيه ، ولكننا عندما نتعمق فى الدراسة نتبين أنها لا علاقة لها بالتأثير . وهناك مثالان على ذلك يمكننا أن نعتبرهما كلاسيكيين . كان (جول ليمتر) يقول فى عام ١٨٩٥ إن هذا (الإبسن) الذى يتحدثون عنه قيطيلون الحديث ليس هو (إبسن) الأصلى . فكل أفكاره الاجتماعية والأخلاقية ترجع إلى (جورج صاند) . ورد عليه (جورج براند) قائلاً إن إبسن لم يقرأ شيئاً (لجورج صاند) . وكان (إميل فاجيه) يقول (لهوسار) : ليس لهذا أهمية . والحقيقة أن لهذا أهمية كبيرة إذ إن الأديبين قد نهلا من نبع واحد ، وليس منهما من هو مدين للآخر بشئ ، أى لم تقم بينهما علاقة تأثير . والمثل الثانى هو (ألفونس دوديه) الذى اعتُبر منذ نشره لرواية « الشئ الصغير » مقلدا (ديكنز) . ولكنه كان دائماً ينفى نفياً قاطعاً أنه قرأ شيئاً له . ومهما بدا لنا هذا الكلام غريبا فالحقيقة أنه لم تقم بينهما علاقة تأثير ، بل يتلخص الأمر فى وجود تيار عام . »

والرأى عند (فان تيجم) أن العلاقة بين (إبسن) و (جورج صاند) هى والعلاقة بين (دوديه) و (ديكنز) من شأن الأدب العام لا الأدب المقارن . ونحن نترك هذه المسألة مفتوحة ، ولكننا بصفة أساسية نرى رأى (إيهاب حسن) فى الفصل بين التقارب والتأثير :

« عندما نقول إن (أ) أثر على (ب) ونعنى بذلك أننا بعد أن نقوم بتحليل أدبى أو جمالى نستطيع أن نتبين عددا من التشابهات الهامة بين أعمال (أ) و (ب) .. فإننا لانكون قد برهنا على وجود تأثير ، بل نكون قد برهنا على وجود ما أسميه بالتقارب . ذلك أن التأثير يفترض نوعا من السببية . »

وعلى الرغم مما يتسم به هذا الكلام من إقناع فينبغى أن نلاحظ أن الموضوعين لا يمكن الفصل بينهما فصلاً تاماً إلا فيما ندر ؛ لأن التقاربات والتأثيرات كثيراً ما تتجاور ، ولأن روح العصر لايشرح شيئاً . من هذا القبيل ما كتبه (كلاوديو جوين) فى مقاله القيم Literatura como sistema مشيرا إلى أن (ثيليستينا) Celestina المنسوبة إلى فرناندو دى روخاس فيها تلميحات نصية إلى أعمال أدبية إسبانية أخرى ، ولكن هذه « التأثيرات » أقل فى الأهمية من التراث الرواقى – على نحو ما يظهر فى De remediis لبترارکا – دون أن تكون هناك تلميحات نصية إلى بترارکا .

ولا ينبغى للباحث الذى يشتغل بموضوع التأثير أن ينصرف كل الانصراف عن الاستعانة بمفهوم « المنبع » الذى يكتسب أهمية كبيرة فى تاريخ الأدب . والعلاقة بين المنبع والتأثير* تتضح ظاهريا فى أن اللفظين يتصلان بحركة الماء المنساب . فالنبع هو أصل التيار المؤثر ، والأثر هو الغاية التى ينتهى عندها التيار عند المصب . ويحسن أن نفرق بين المفهومين فى مجال البحوث الأدبية ، بحيث يقتصر استخدام مصطلح المنبع على الموضوعات أى المواد التى لها قيمة كمواد ، ولكنها تتسم بأنها (لا أدبية) أو (قبل أدبية) . ويقول شو عن المنبع إنه الشئ الذى يزود العمل بالمواد ، أو بالجزء الأساسى من المواد ، وبخاصة العقدة – « من أمثلة المنابع نذكر تاريخ (رافييل هولنشيد) ، وسِيَر (بلوتارك) التى يتحدث فيها عن عظماء اليونان والرومان ، والأخبار اليومية التى تحفز على إنشاء الأعمال الأدبية » .

وإذا نحن تمسكنا بهذا الفرق فإننا نتحاشى الاصطدام بالاستخدام اللغوى الشائع الذى يجعل من المنبع إطلاقةً تطلق على نموذج تم تشكيله أدبياً . ولكننا نلاحظ مع ذلك أن هناك حالات يكون التداخل فيها شيئاً لا مفر منه ، لأن المنبع نفسه يكون أدبا ، كما هو الحال بالنسبة للمواد الميثولوجية والأسطورية التى لانعرف مضمونها الأساسى إلا مُشكَّلاً على هيئةٍ أدبية . ولكى نعبر عن هذا المعنى تعبيراً واضحا نقول إن (إسخيل) يُعتبر النموذج والمنبع بالنسبة لكل من يكتب مسرحية عن (پروميثيوس) وإن (سوفوكل) يعتبر النموذج والمنبع لكل من يكتب مسرحية عن أوديب أو أنتيجونه .

ولندع – بعد هذه المقدمة المستفيضة – واحداً من الباحثين يعبر عن رأيه المتمثل فى رفض مفهوم التأثير الأدبى ، وتأكيد أن هذا المفهوم مضلل وأنه يعنى فقر الإبداعية الفنية والخيال الأدبى . هذا الباحث هو (جوين) Claudio Guillén الذى يقول إن التأثير يفترض مسلكاً سلبياً ، ولهذا وجب استبعاده من علم الجمال والإبقاء عليه فى مجال علم النفس كجسر بين المنبع والعمل

* كلمة تأثير بالألمانية تعنى حرفياً « التيار المنساب ... » المترجم .

الفنى الأصلى . وهكذا فإن المنبع الذى نفهمه على هذا النحو متضمنا التأثير فى ذاته يصبح مادة يبرهن وجودها على شئ واحد فقط هو أن الإبداعَ انطلاقاً من العدم محال .

ولنستخدم حجج (جوين) كنقطة انطلاق أخرى : أى لنتبع العالم الأمريكى ، ونتلقف من بين كلامه الحقيقة المتمثلة فى أن دراسة المؤثرات الأدبية تفترض أن ندرس الأعمال وندرس أصحابها أيضا ، على الرغم من أن الأهمية تتركز على الأعمال : وهذا هو (إيهاب حسن) يبين لنا بثاقب بصره أننا لانستطيع أن نقول إن عملاً ما أثر على عمل آخر دون ما وساطة بشرية . ولهذا فنحن مضطرون عند تحديد التأثرات إلى أن نلجأ إلى علم النفس حتى وإن لم يكن هذا من أهدافنا ؛ فمن الخطأ أن ندعى أن عملية التأثر لا تحدث إلا بين عملين (شيرمونسكى) ، كما أنه من الخطأ أن ندعى أن عملية التأثر لا تمس إلا علاقة اثنين من المؤلفين احدهما بالآخر (جوين) .

يتساءل جوين فى بداية مقاله المسمى «**الناحية الجمالية فى دراسات التأثير فى الأدب المقارن**» : «هل نحن ، عندما نتحدث عن تأثيرات انصبت على مؤلف ما ، نقرر شيئاً يتصل بعلم النفس أو يتصل بالأدب ؟» . ويعتمد العالم نفسه فى محاضرته التى شارك بها فى مؤتمر الأدب المقارن المشار إليه على الاستخدام اللغوى العام الذى يجعلنا نقول إن الأديب (ب) تأثر بالأديب (أ) ، وإلا كان علينا أن نقول إننا نجد فى المصنف (ب ١) آثاراً ترجع إلى المصنف (أ ١) » . ويعلق جيللين على ذلك بقوله «إننا نفضل استخدام العبارة المزدوجة المعنى (س) تأثر بـ(ص) ونخلط الناحية السيكولوجية بالناحية الأدبية . » .

ويتناول جوين فى دراسته المنظمة هذا التداخل الذى انتشر فى كتابة تاريخ الأدب ويحاول حله . فهو يعترض فى البداية على أن أساس بحوث التأثير يتمثل فى سلسلة لا تنقطع ولا تنتهى من الأسباب والمسببات ، ويرى أن الأصوب أن نبحث عن سلسلتين لكل منهما كيانها الخاص الذى يختلف عن كيان الأخرى . فهناك بين المؤلف (أ) والمصنف (أ ١) سيكولوجية عملية الإبداع ، وبين العمل (أ ١) والمؤلف (ب) سيكلوجية التلقى ، وبين المؤلف (ب) والمصنف (ب ١) سيكولوجية عملية إبداع زادتها عملية التلقى ثراءً . وينبغى فى الوقت نفسه أن نخرج بالمصنفين (أ ١) و (ب ١) عن دائرة الذاتية السيكولوجية وأن نلتمس ما بينهما من مشتركات أدبية . هذا الرأى يذهب إليه على الأقل كل الباحثين الذين يتبرمون بما يسمونه «الخطأ المتعمد» (إيهاب حسن يسميه الخطأ التعبيرى) ، والذين لايتراجعون قيد أنملة عن اقتناعهم بأن العمل الفنى عبارة عن تعبير شعورى أو لاشعورى عن مؤلفه ، وأن هذا العمل الفنى يرتبط لهذا السبب بمؤلفه بسلاسل سيكلوجية .

ولقد سعى الساعون حتى الآن إلى واحد من حلين لهذه المشكلة ، وعرضوا هذين الحلين للمناقشة . أسهل الحلين هو الذى مالت إليه «الوضعية الفرنسية» فى القرن التاسع عشر ، ويتمثل هذا الحل فى إنكار الفرق الكيفى بين العمل الفنى والسيكولوجيا ، أو التسوية بينهما ، والقول بسلسلة تحديدية تخضع لقانون السببية وتتكون من الأسباب والمسببات ، وكأن ممثلى هذه الوضعية يفترضون أن الخطوة بين (أ) و (أ ١) تساوى فى قيمتها الخطوة من (أ ١) إلى (ب) والخطوة من (ب) إلى (ب ١) . ويعتمد هذا التصور الآلى الكمى لعملية الإبداع الفنى على افتراض يتمثل فى أنه لاجديد تحت الشمس ، وأن ملكة الخيال ليست إلا آلة خلط ميكانيكية . و (تين) هو صاحب هذا الرأى ، وهو لذلك المتهم الأول فى القضية التى يثيرها جوين ضده :

«إن تفسير (تين) للعملية الإبداعية ليس واضحاً وضوح رأيه فى طبيعة الفن أو فى العلاقة بين العمل الفنى والأمة أو البيئة التى تنتجه . وليس قيام الإنسان بتحديد نقطة ابتداء ونقطة انتهاء مساوياً لقيامه بتبيان كيف أزيلت المسافة بينهما ، أعنى القيام باستجلاء عملية الإبداع ذاتها . ونحن نعلم أن كل عمل فنى ـ طبقا لنظرية تين ـ يتحدد بسبب ، ولابد أن يكون هذا السبب شارحا له . ولكننى أعود فأقول إن ذهابك إلى أن (أ) يتحكم فى (ب) لايساوى بيانك كيف ذهب الفنان من (أ) إلى (ب) .»

ويتفق (جوين) مع غالبية المعاصرين فى رفض هذا الحل المبسط . و(جوين) يستحسن نظرية (كروتشى) التى تعتمد على الإيمان بأن كل عمل فنى متفرد بذاته ، وأن بينه وبين الأعمال الفنية الأخرى هوة فاصلة سحيقة . يقول (كروتشى) : «فى اللحظة التى يولد فيها عمل فنى جديد تتحول كل الأعمال السابقة التى كانت حاضرة فى ذهن الشاعر ، الأعمال الجيدة والمعيبة ، الرائعة والمتوسطة والرديئة ، على مستوى واحد إلى مادة» يعنى أنها تتحول إلى منبع للمادة . وقد سار على نهج كروتشى النقاد الأمريكيون الجدد و (إميل شتايجر) بين الألمان فى أواخر الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وعبروا عن آراء مشابهة . يقول (إميل شتايجر) فى كتابه «**فن التفسير**» إن العالم الوضعى الذى يبحث فى العمل الفنى عما هو وليد الوراثة وعما هو وليد الاكتساب ، يستخدم قانون السببية استخداماً خاطئاً ؛ لأن الناحية الإبداعية ، بحكم إبداعيتها ، لايمكن أن تُشتق على هذا النحو .

ويرى جوين بصفة مبدئية هذا الرأى ، ولكنه ـ من حيث هو متخصص فى الأدب المقارن ـ لايريد أن يتخلى تماماً عن مفهوم التأثير . (وعلينا أن نلاحظ أن ممارسات الشاعرين (ت . س . إليوت) و (إزرا باوند) ، اللذين يمتدحها النقاد الأمريكيون الجدد تتعارض مع نظرية كروتشى يبرهن على ذلك طريقة التوليف تكنيك المونتاج ـ فى «الأرض الخربة **Waste Land** والأغنيات **Cantos** ، ويبرهن عليها كذلك الألاعيب التى يصفها (جوزيف فرنك) فى مقاله «**الشكل الفضائى فى الأدب الحديث**» والتى جمعها تحت اسم واحد هو «الرجوع العكسى»). ويرضى (جوين) ضميره فيوفق بين الوضعية والمطلقية ، توفيقاً يعتمد على قبول المعايير السيكولوجية دون التنازل عن الناحية الكيفية . وهكذا نراه فى معرض تنفيذ برنامجه ينقل التأثير إلى علم النفس ويعتبره لحظة أو مرحلة من مراحل العملية الإبداعية :

«يتلخص رأينا فى التأثير فى تعريفنا للتأثير بأنه جزء هام يمكن التعرف عليه من أجزاء عملية تكوين العمل الأدبى .. وحياة الأديب وعمله موجودان على مستويين مختلفين من الواقع . ومادامت التأثيرات تعمل تماماً على المستوى الأول فإنها تعتبر خبرات فردية ذات طبيعة خاصة ، لأنها تمثل نوعاً من التغلغل فى كيان المؤلف أو من التعديل الداخل عليه،أو المناسبة التى تتيح مثل هذا التغيير ، لأن نقطة الانطلاق بالنسبة إليها تتمثل فى الشعر الموجود سابقاً ، ولأن التغير الذى تحدثه – مهما كان طفيفاً – يؤثر تأثيراً لا محيص عنه على المراحل التالية من تكوين القصيدة » .

وهكذا فإن (جوين) يفهم التأثير على أنه عملية سريان ولا يعتبر التأثير بمثابة نتيجة أو بمثابة الناتج عن عملية السريان . ولكنه يخطىء عندما يتحدث فى هذه الظروف عن التأثير بوصفه الجزء الذى يمكن التعرف عليه من أجزاء عملية تكوين العمل الفنى ، . فالأمثلة التى يوردها نفسها تبين بوضوح ما بعده وضوح كيف أن عالم فقه اللغة لا يستطيع أن ينفذ إلى داخل معمل التكوين الفنى إلا نادراً . وإذا كنا نعثر أحياناً فى سيرة الشاعر على بيانات نعتمد عليها فى تحديد التأثير ، فإن ذلك يتم بالصدفة البحتة .

أما أن المشكلة التى يثيرها (جوين) فهى فى حقيقتها مشكلة تتصل بالمنطق أكثر مما تتصل بفن الشعر ، فهذا ما نستنتجه من ملاحظة كتبها هذا العالم الأمريكى رداً على (هاسكل بلوك) يعترف فيها بأنه من الصعب «تحديد اللحظة بدقة ، اللحظة التى يصبح فيها العمل الفنى مستقلاً عن مبدعه،ويكتسب حيوية جمالية خاصة به » ، ومن الصعب أيضا تحديد النقطة التى تحدث عندها الانطلاقة الكيفية، ويتوقف عندها قانون السببية .

وقد ارتكب جوين أثناء محاولته وضع دراسة التأثير الأدبى على قاعدة جديدة خطأ منهجياً يجعل البناء الذى أقامه يترنح من أساسه ، فهو يخفى على القراء (وعلى نفسه فيما أعتقد) أن هذا الشىء الذى يسميه تأثيراً ، والذى يريد الحفاظ عليه موضوعاً للبحوث العلمية،ويريد حمايته من الهجوم والنقد ، شىء يُعرف باسم آخر هو «الإلهام » . إلا أنه يتحدث أحياناً عن «خفقات إبداعية »،ويستشهد بالباحث الإسبانى (أمادو ألونسو) الذى يقول : «إن المنابع الأدبية تتصل بعملية الإبداع على هيئة خفقات حافزة وعلى هيئة ردود فعل » .

والحق أن الإبداع من مسائل علم النفس ، وهو – من حيث هو فعل ينصب على الشاعر – يفترض وجودا مسبقا لخبرة شخصية تترك على سبيل الاستثناء آثارا مرئية . الإلهام هناك حيث يمجده المسجدون باعتباره موهبة إلهية، ويحيطونه بهالة قدسية . الإلهام بحسب الاستخدام اللغوى هو هذا العنصر الفنى الذى لا يمكن نقله ولا التحدث عنه . الإلهام هو تلك النقطة التى يومض فيها كيان العمل الجارى ابتداعه ، ومضة كالبرق تظهر من بين كمية المواد الممكنة وإمكانات التشكيل المختلفة . ولما كان الإلهام شيئاً كثيرا ما ينتمى إلى ما هو خارج الأدب – فالإلهام يمتص غذاءه من الرسم والموسيقى والتاريخ ، بل من الحياة نفسها – ولذلك لا يمكن تشبيهه بشىء آخر .

ويتمثل (جوين) بقصيدة لوالده (خورجه) (هى Cara a cara) جاءت الدفعة الحاسمة إليها من الشكل الأساسى الإيقاعى لموسيقى (البوليرو) (لموريس رافل) : «كانت النوعية العنيدة اللحوحة الأخاذة لإيقاع هذه القطعة الموسيقية – ولإيقاعها فقط – هى التى أشعلت فى الشاعر الرغبة الأولى فى كتابة رده العنيد على أكثر جوانب الحياة اختلاطا . »كذلك فى حالة قصيدة «لامقابر ماران Cimetière Marin » للشاعر (فاليرى) كان الحافز إليها – كما يقرر الشاعر نفسه – قالبا إيقاعيا منفصلا عن النماذج الموسيقية النوعية ، طاف بمخيلة الشاعر ، وقاد خطوه خطوة خطوة ليتخذ شكلاً وزنيا وفقرياً ، ثم جعل الشاعر يلتمس لهذا الشكل مضمونا مناسبا .

فالإلهام حالة وجدانية لانعرف عنها شيئا ولا نتصور عنها شيئا إلا إذا أتاح لنا الشاعر أن ننظر داخل حالته النفسية والفكرية فى لحظة الإبداع ..وليس من الممكن – أو يكاد ألا يكون من الممكن – أن نستكشف هذه الحالة الوجدانية علمياً . وما دامت هذه هى الحال فليس فى إمكاننا أن نسلك الطريق التى يتصورها (جوين) .

أما إذا كان يحق لنا فى معرض تحديد التأثيرات الأدبية أن نتجاوز حدود مجال الأدب ، فهذا سؤال سنحاول توضيحه بالنسبة للفنون التى تعنينا فى الفصل الثامن من كتابنا ، هذا الفصل الذى نعتبره بمثابة استطراد أو إضافة . وأما ماينبغى علينا أن نفعله حيال التأثيرات الآتية من مجالات خارج مجالات الفنون ، فسؤال تصعب الإجابة عليه . ونود أن نشير – دون أن ندخل فى مناقشة حقيقية للموضوع – إلى أن المنجزات والمعلومات العلمية التى توصل إليها **داروين وكارل ماركس وفرويد وأينشتاين** قد أفادت الأدب (مثلا فى الناتورالية والسريالية والواقعية الاشتراكية الخ)،ولكن لا ينبغى لنا أن نهتم كثيرا من الناحية الفنية بهذه التأثيرات،لأن التأثير فى هذه الحالات «يقع على مضمون أكثر مما يقع على نوع أدبى أو أسلوبى ، يقع على فكر مذهبى أكثر مما يقع على شكل فنى » . ولكننا من الناحية المنهجية نرى من الصواب أن نفصل التأثيرات الفنية عن التأثيرات اللافنية ، فنفصل – فى حالة دراسة السريالية مثلا – أهمية **فرويد وشاركو** عن أهمية **آخيم فون أرنيم ولوتريامون** .

ولا نود أن نختم هذا الفصل قبل أن نتعرض لتقييم جيللين لما يمكن التعرف عليه من تأثيرات فى العمل الفنى نفسه ، ونتناوله بالنقد عند اللزوم . فهذا العالم الأمريكى يضع كل التأثيرات فى مجال التراث الأدبى والتقاليد . والتراث الأدبى والتقاليد الأدبية هى تلك القوالب والأنماط والمضامين وطرق العرض التى تتجاوز حدود الفردية (الصور الثابتة ، مضمون الإبليجية وشكلها ، القالب الدرامى ذو الخمسة فصول ، الشخصيات الميثولوجية أو الأسطورية الخ) أى التى ليست ملكاً – أو لم تعد ملكاً – لشاعر معين يُعتبر مخترعاً لها ، بل هى ملك عام ، وقد أصبحت بالنسبة للشعراء المنتمين

إلى مجال ثقافى واحد بمثابة طبيعة ثانية إن صح هذا التعبير.

ويعرف (إلدريدج) عناصر التراث Tradition والتقاليد Konvention بأنها «التشابهات بين الأعمال التى تكون جزءاً من مجموعة كبيرة أو الأعمال المتشابهة التى ترتبط معا برباط تاريخى وزمنى وشكلى عام.» أما (جوين) فيرى أن التراث متزامن، وأن التقاليد متتابعة:

«إن الإنسان ليميل إلى اعتبار التراث شيئاً تزامنياً، والتقاليد شيئاً تتابعيا. فمجموعة العناصر التراثية تكوّن المحصول اللغوى لجيل بعينه، والسجل الذى يضم الإمكانات التى يشترك فيها الكاتب مع منافسيه الأحياء. أما التقاليد فتتضمن استمرار بعض العناصر التراثية لعدد من الأجيال، كما تتضمن فكرة تنافس الأدباء مع أسلافهم».

ويختلف البرنامج الأدبى أو المنشور الأدبى عن التراث والتقاليد فى أنهما من عمل فرد واحد أو مجموعة من الأفراد عن وعى وقصد، اتجاهاً إلى هدف محدد، فى حين أن التراث والتقاليد عبارة عن أشياء لايمكن أن نقول إنها تعمل عملها عن قصد.

ويسأل (جوين) سؤالا لا يقوم على البلاغة أولا يقوم على البلاغة وحدها، هو:

«هل كان مفروضا على الشاعر فى عصر الرينسانس أن يقرأ بتراركا ليكتب صوناتا بتراركية؟». ولما كانت الإجابة طبعاً بالنفى، فإن (جوين) يستنتج أن العناصر التراثية ليست عناصر تقنية فقط، بل هى أيضا تأثيرات جماعية أساسية. «وليس لنا اعتراض كبير على هذا التفسير، ولكننا نتساءل: ألا يُخلينا هذا التفسير من مهمة البحث الدقيق فى كل حالة فردية عما إذا كانت التأثيرات الجماعية تكفى لشرح التوافقات المضمونية أو الشكلية؟»

لقد بيّن نقدنا لمقالة (جوين) أن محاولة الاستعانة بجدلية الإلهام والتراث والتقاليد لحل مشكلة التأثير الأدبى وإنقاذ العمل الفنى من حيث هو ذرة روحية، محاولة محكوم عليها بالفشل والتحطم على صخور المصطلحات. ولقد حاول إيهاب حسن فى الوقت نفسه ـ دون الدخول فى مقولات سيكولوجية ـ أن يحل المشكلة من أساسها، وهو يعتقد أنه قد برهن فى مقاله ـ «مشكلة التأثيرات فى تاريخ الأدب، فى الطريق الى تعريف» ـ على أن مفاهيم التراث والتطور تمثل فى أغلب الحالات بديلاً مناسبا لمفهوم التأثير فى وسط أى إطار كامل للآداب» وينبغى أن نتنبه إلى أن (إيهاب حسن) يضع كلمة تطور بدلاً من كلمة تراث أى أنه يُحيل التجاور التزامنى إلى تتابع زمنى.

ولقد نجح (إيهاب حسن) فعلاً بفضل تأملاته العميقة المستفيضة فى حل العقدة المتشابكة التى تضم خيوطا كثيرة متداخلة، تجتمع تحت اسم «تأثير»، بينما حاول (جوين) أن يقطع العقدة، فلم يوفق. ومن الطبيعى أن إيهاب حسن لم يصل إلى ما وصل إليه دون تعميمات، فلقد كان أهم شىء بالنسبة إليه هو أن تطابق تأملاته المعلومات التاريخية والسيَرية والاجتماعية بل الفلسفية الكثيرة. ويصل العالم إلى الذروة عندما يرى أن التأثير فى وسط هذا الإطار الشمولى ليس سببية وتشابها يعملان فى الوقت المناسب «أى أن التأثير عبارة عن روابط واقعية ليس علينا أن نتصورها مثل التشابهات المحورة، بل نتصورها على أنها شبكة من الإحداثيات، يدخل بعضها مع البعض الآخر فى علاقات متعددة وتشابهات كثيرة تعمل فى تتابع تاريخى، .... أى تعمل من خلال إطار من الاشتراطات التى تفرضها كل حالة فردية على حدة». هذا التحديد الذى يتناول المفهوم الأساسى هنا هو بمثابة رد مسبق على محاولة (جوين) الفاشلة حل مشكلة كبيرة بحلول بسيطة. فليس من الممكن إعادة تكوين التسلسل (أ) ـ (أ ١) ـ (ب) ـ (ب ١) كاملاً بغير ثغرات إلا إذا حافظنا على التوازن بين العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية، وحافظنا فى الوقت نفسه على التوازن بين التأثيرات النوعية من ناحية وعناصر التراث العامة والتقاليد من ناحية أخرى.

ترجمة: مصطفى ماهر

المراجع:

- J. T. Shaw, Literary Indebtedness on Comparative Literature, in: S - F.
- Robert Escarpit, Sociologie de la littérature, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
  Creative Treason as a Key to Literature, in: YCGL 10 (1961).
  Claudio Guillen, Literatura como sistema.... in: Filologia Romanza, 4 (1957).
- Ihab Hassan, The Problem of Influence in Literary History: Notes Towards a Definition, in: American Journal of Aesthetics and Art Criticism 14 (1955).
- Anna Balakian, Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods, in: YCGL 11.
- Haskell Block, The Concept of Influence in Comparative Literature, in: YCGL 7 (1958).
- Claudio Guillen, The Aesthetics of Influence; Studies in Comparative Literature, in: Proceedings II, Bd 1.

مفهوم التأثير فى الأدب المقارن

سمير سرحان

ما من مفهوم من مفاهيم الأدب المقارن حيَّر الدارسين والنقاد مثل مفهوم «التأثير» Influence وهناك خلاف واسع بين دارسى الأدب المقارن حول معنى هذا الاصطلاح واستخدامه ، بل جدوى دراسات التأثير ذاتها ، مما نتج عنه تطرف كبير فى المواقف النقدية ، يتروح بين الرفض التام لفكرة «التأثير» ، إلى قبول ما يسمى بدراسات «التوازى» paralell studies ويصل الأمر إلى درجة أن بعض كبار علماء الأدب المقارن يخلطون بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال ؛ أى تلك الدراسات التى تعنى باستقبال العمل الأدبى ودراسته خارج حدود لغته القومية ؛ فنرى ڤان تيجم ، مثلا ، وهو أحد كبار المنظرين للأدب المقارن ، بل رائدهم جميعا ، يقول بأنه .. «فى التطبيق ، نجد أن دراسة تأثير كاتب ما فى بلد أجنبى . يرتبط ارتباطا وثيقا بدراسة استقبال أعمال هذا الكاتب وتذوقها فى ذلك البلد الأجنبى .. حتى إنه يصبح من المستحيل فى أغلب الأحوال الفصل بين الإثنين[1] » . أما جويار فيتفق مع ڤان تيجم فى النظر إلى «التأثير» بوصفه واحداً من عدة ظواهر أدبية ، يجب دراستها فى إطار «استقبال أعمال الكتاب[2] » خارج حدود بلادهم . ولهذا نجده يدرج دراسة ظواهر أدبية مثل عبادة روسو ، أو أثر الدراما الشكسبيرية على الرومانسيين الفرنسيين ، أو انتشار أفكار ڤولتير فى أوروبا - وهى جميعا دراسات تقع فى نطاق «الاستقبال» - نراه يدرجها تحت دراسات التأثير. أما . ج . م كاريه ، وهو أحد الدارسين الكبار للأدب المقارن من المدرسة الفرنسية ، فيلقى ظلالا كبيرة من الشك على جدوى دراسات التأثير ، ويصفها بأنها «غالبا ما تكون خداعة أو على أقل تقدير ، صعبة التناول»[3] . وهو بهذا يريد أن يوحى إلينا أن ميدان دراسات التأثير برمته هو ميدان لا يمكن أن يصل فيه الدارس إلى شئ من اليقين العلمى ، ويجب الكف عن البحث فيه والاستعاضة عنه بدراسات الاستقبال .

ومن الجانب الآخر ، يشعر بعض الدارسين أن مفهوم «التأثير» هو مفهوم فضفاض إلى حد كبير بحيث يمكن استخدامه ، أو إساءة استخدامه ، فى دراسة دوائر واسعة من العلاقات الأدبية . فنجد الدارس الأمريكى ، المصرى الأصل ، إيهاب حسن مثلا يشكو من أنه «يطلب من مفهوم التأثير أن يبرر وجود أى نوع من أنواع العلاقات الأدبية، بدءا من العلاقات القائمة على الصدفة المحضة، وانتهاء بالعلاقات القائمة على حقائق ثابتة ، وبين هذين الطرفين عدد آخر من العلاقات الوسيطة »[4]

ومع ذلك فإن المناقشة الواسعة التى تدور حول مفهوم التأثير إن

دلت على شيء فهي تدل على الاهمية القصوى لهذا الميدان من ميادين البحث فى الأدب المقارن . والحقيقة أن الأدب المقارن عندما نشأ كفرع من فروع التاريخ الأدبي يتناول العلاقات المتبادلة بين أكثر من أدب قومي ،كان مفهوم التأثير أحد المفاهيم الرئيسية فى هذا الميدان الجديد من ميادين الدراسات الأدبية ، وكما يقول الدارس الأمريكي هاسكل بلوك :

«فى ضوء طبيعة الدراسات المقارنة فى الخمسين سنة الماضية ، يصبح ما فعله جوستاف رودلر فى مناقشته لأساليب البحث النقدى ، عندما سوى بين الأدب المقارن ودراسات التأثير،مفهوما ومبررا ، وهو أحد أساليب الدراسة الأدبية المستقاة من دراسة التاريخ القومي لأدب ما . ويكفى أن نفتح أى صفحة من صفحات كتاب بالدنسبرجيه وفريدريش المسمى «ثبت مراجع الأدب المقارن» لندرك الدور الرئيسى الذى تلعبه دراسات التأثير فى هذا الميدان» (٥) .

ويهدف هذا المقال إلى دراسة الجوانب المختلفة لفكرة «التأثير» فى الأدب المقارن ، محاولا تشخيص المشكلة والوصول إلى تعريف جديد ، أو بالأحرى إعادة تعريف ، لدور التأثير فى الدراسات المقارنة . ولذلك يجب فى بداية الأمر أن نزيل من طريقنا بعض المفاهيم المغلوطة،وبعض الخلط فى تحديد الأمور .

والخلط الأول هو ذلك الذى يحدث غالبا بين دراسة التأثير داخل الأدب القومى الواحد ، والتأثير كميدان من ميادين الدراسات المقارنة . فكبار الدارسين ، مثل رينيه ويليك ، يقولون إنه لا يمكن أن يكون هناك فرق حقيقى «بين دراسة تأثير إبسن على برناردشو ، ودراسة تأثير وردزورث على شللى . ولا يوجد فرق بين دراسة تأثير شكسبير فى الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر وتأثير شكسبير فى الأدب الفرنسى فى نفس القرن»(٦) . وهذا المفهوم لدراسات التأثير يقع خارج نطاق الأدب المقارن تماما ، وذلك لأن الأصل فى وجود الأدب المقارن ، تعريفا ووظيفة ، هو كما يقول هنرى ريماك «دراسة العلاقات الحقيقية بين الأدباء من جنسيات مختلفة ، أو بين الأدباء من جانب وبلد أجنبى (أو بلاد أجنبية) من الجانب الآخر(٧)» .

وبالرغم من أن قضية العلاقات الحقيقية الواقعية هى من القضايا التى يدور حولها النقاش الواسع عند تحديد مفهوم التأثير ، كما سأحاول أن أبين فى هذا المقال ، فإن مفهوم التأثير ذاته يفترض مسبقا وجود علاقة بين كاتبين أو عملين أدبيين ينتمى كل منهما إلى أدب قومى يختلف عن الآخر . والأمر هنا لا يقتصر على منهجين من مناهج البحث «يتميز أحدهما عن الآخر بأنه يدرس أعمالا مكتوبة بلغتين مختلفتين مما يشجع الدارس على تناول دور الحاجز اللغوى» (٨) كما يقول الدارس الأمريكى الألمانى الأصل أولريش فايسشتاين . والفرق الأساسى بين دراسة التأثير داخل أدب قومى واحد أو بين عدة آداب مختلفة لا يكمن فقط فى محاولة تحديد الدور الذى يلعبه حاجز اللغة ، كما يدعى فايسشتاين،وإنما يكمن فى اختلاف المنهجين اختلافا واضحا . وفى هذا الصدد يقول هاسكل بلوك فى رده على رينيه ويليك .

هناك فارق جوهرى بين دراسة تأثير إبسن – مثلا – على شو من وجهة نظر مقارنة ، ودراسة تأثير وردزورث على شللى من وجهة نظر دارسى الأدب الإنجليزى ففى الحالة الاولى على دارس الأدب المقارن أن يتناول الموضوع فى شمولية وعمق يجعل من الممكن بالنسبة له أن يوضح جوانب هذه العلاقة ودلالتها بالنسبة لفن الدراما وتاريخها معا(٩)

وفضلا عن ذلك فإن بلوك يبين بحق أن دراسة التأثير داخل أدب قومى معين لا تستطيع أن تحيط بالمنظور الأشمل للتقاليد الأدبية والأجناس الأدبية التى هى ، بطبيعتها ، ليست ملكا لأدب قومى واحد .. ولهذا فبالرغم من أن دراسة تأثير مالارميه على بول ڤاليرى مثلا تقع فى نطاق الأدب الفرنسى ، فإننا إذا تناولنا مثل هذه الدراسة من منظور دارسى الأدب المقارن ، فسوف تكشف لنا الكثير عن الحركة الرمزية ، بوصفها حركة من حركات الأدب الأوروبى ، أو بالأحرى ، كجزء من الأدب الغربى ككل(١٠)

وهناك خطأ آخر ينشأ عن الخلط بين دراسات التأثير ودراسات «الاستقبال».فالمدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن تعتبر هذا الميدان كما يقول هنرى ريماك ، ميدانا للدراسات التاريخية وليست الدراسات الجمالية أو النقدية . وأنه –أى الأدب المقارن– «يجب أن يهتم فقط «بالحقائق الثابتة» أى العلاقات الحقيقية الواعية التى يمكن التحقق من وجودها بين الأدباء والأعمال والقراء والمتلقين من جنسيات مختلفة»(١١) .

وقد أدى إصرار دارسى الأدب المقارن الفرنسيين على «**العلاقات الحقيقية**» إلى نشوء مفهوم للتأثير ، يحتم وجود علاقات ثابتة يقينا ، يمكن البرهنة على وجودها بالدليل المادى القاطع بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر أو الأعمال الأدبية ، ولهذا فإن المدرسة الفرنسية تعتبر دراسات التأثير جزءا لا يتجزأ من استقبال الكاتب أو أعماله فى بلد أجنبى ؛ إذ إن هذه المدرسة تعتبر مهمة دارسى الأدب المقارن اصطياد جميع أنواع المعلومات ، والوثائق ، والخطابات المتبادلة والاتصالات الشخصية التى تثبت وجود التأثير على وجه اليقين .

وهذا المنهج من مناهج دراسة التأثير يميل ، كما سنوضح فيما بعد ، إلى تجاهل القيمة الجمالية للعمل الفنى من أجل التوثيق التاريخى ، الذى يأخذ فى اعتباره ، بالضرورة ، استقبال أعمال الكاتب المؤثر فى بلد أجنبى معين . ولهذا نجد فان تيجيم ، وهو من أئمة المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن ، يصر على أن دراسات التأثير لا يمكن فصلها عن دراسات الاستقبال . ولكنه يلاحظ فى الوقت نفسه «أننا يجب أن نقصر استخدام هذا الاصطلاح (التأثير) على دراسة المؤثرات والتغيرات التى يخضع لها عمل كاتب معين عندما تنشأ بينه وبين كاتب آخر من بلد أجنبى علاقة أدبية»(١٢) .

ويميل المرء إلى الاعتقاد بأن الرائد الفرنسى الكبير فى تعريفه

السالف الذكر للأدب المقارن يعني دراسة القيمة النوعية والجمالية التي تنشأ من وجود مثل هذه العلاقة .. ومع ذلك فإن مفهوم ثان تيجم لا يشتمل على دراسة القيمة الجمالية للعمل الفني الذي يمكن للدارس أن يكتشف فيه دلائل على وجود تأثير فعلي .. فهذا أبعد شئ عن تفكيره . ولذلك نجده يسارع إلى تحذيرنا من اللجوء إلى البحث المسطح عن وجود تفاصيل متشابهة في عملين أدبيين تجرى المقارنة بينهما على أساس من مصادر فكرية واحدة .

ويصر فان تيجم على أن دراسة التأثير ، لكي تؤتي ثمارها حقا ، لابد أن تعتمد فقط على العلاقات الشخصية الفعلية بين الكتاب موضوع المقارنة ، التي يمكن إثباتها بالوثائق والأدلة . وهذا لا يتأتى ، مرة أخرى ، إلا بمحاولة الدارس أن يتتبع مصير العمل الأدبي واستقباله في بلد أجنبي .

وهذا الخلط بين دراسات التأثير والاستقبال ينحو نحو تجاهل الفرق الأساسي بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر . ويوضح أولريش فايسشتاين الفرق بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال بشكل محدد ، حين يقول إن دراسات الاستقبال تركز على الكاتب المؤثر وليس على الذين يتأثرون به أو بأعماله . ولذلك فإن هذه الدراسات لا تهتم بالقيمة الجمالية للعمل الأدبي وإنما تهتم في معظم الأحيان بدراسة الظاهرة الأدبية على المستوى السوسيولوجي والسيكولوجي والعرقي ، بل الإحصائي . ووحدة هذه الدراسات ، بوجه عام ، تعتمد على وحدة الكاتب المؤثر الذي تؤثر شهرته وسمعته في أدب أجنبي على جميع هذه المستويات(١٣) .

ومن الجانب الآخر ، فإن دراسات التأثير تهتم أساسا بالكاتب المتأثر في محاولة لتتبع مصادر الخلق الفني ، وهي مهمة تعتمد أساسا على المقاييس النوعية (أو الجمالية) بدلا من المقاييس الكمية (التي تعتمد على جمع المعلومات والحقائق والدلائل)(١٤) » . ويقول ج . ت . شو إن المقاييس الكمية التي تستخدم في دراسات الاستقبال تنحصر في البحث في «تعليقات الصحف والمجلات الأدبية» ، والمذكرات الشخصية ، وكذلك في الإشارات والتلميحات التي نجدها في الأعمال الأدبية ذاتها . ويمكن قياس الاستقبال أيضا بإحصاء مبيعات أعمال الكاتب موضوع الدراسة في البلد الأجنبي ، وبعدد الطبعات التي تنشر من كتبه وحجمها في ذلك البلد ، وكذلك بعدد الترجمات التي تترجم لأعماله إلى لغة ذلك البلد الآخر(١٥) » ويمضي ج . ت . شو قائلا :

«علينا أن نفرق بشدة بين استقبال كاتب أو أعماله في ثقافة قومية معينة ، وبين التأثير الأدبي . وذلك بالرغم من أن الاستقبال على وجه التأكيد ، يمكن أن يهيئ الدوافع أو الوسائط التي تؤدي إلى حدوث التأثير ، ويمكن أن يصبح كاتب من الكتاب شديد الشهرة في بلد آخر ، لكنه لا يمارس تأثيرا ذا بال في أدب ذلك البلد . »(١٦)

وتوضح الأستاذة آنا بالاكيان في معرض مناقشتها للفرق بين التأثير والاستقبال بوصفهما مفهومين مختلفين من مفاهيم الادب المقارن ، كيف أن استقبال العمل الأدبي ، لكي يصبح تأثيرا حقيقيا ، لابد أن يمر بعدة مراحل حتى يصبح ـ في النهاية ـ جزءاً لا يتجزأ من ديالكتيك الإبداع الخالص . وفي هذا الصدد تستشهد الأستاذة بالاكيان بالمثال الشهير ، وهو تأثير الكاتب الأمريكي إدجار آلان بو على بودلير ، بوصفه دليلا ماديا على الفرق الجوهري بين استقبال كاتب ما ، أو تيار أدبي ، وبين تأثير أساسي حقيقي . فلا يمكن مثلا أن نعتبر ترويج مدام دي ستال للرومانسية الألمانية في فرنسا تعضيدا لفكتور هوجو وستندال وغيرهما من «الرومانسيين» الفرنسيين ، الذين كانوا يهدفون إلى تحرير الأدب الفرنسي من التقاليد الكلاسيكية ـ لا يمكن اعتبار ذلك الجهد الذي قامت به مدام دي ستال من قبيل تأثير الرومانسية الألمانية على الرومانسية الفرنسية ؛ فمثل هذا الجهد يندرج على وجه الدقة تحت دراسات الاستقبال . ولم تصبح الصوفية الألمانية مثلا ، وعبادة الأشياء الغريبة التي تثير الدهشة والعجب ، في متناول شاعر مثل بودلير، إلا بعد مراحل طويلة . وعندما تأثر بودلير بها جاء التأثير من خلال وسيط ثالث هو إدجار آلان بو . وتنتهي آنا بالاكيان إلى القول بأنه في هذه الحالة :

« لكي يحدث التأثير ، كان لابد للاستقبال الأدبي أن يعبر عدة حدود ومراحل . فتجلي أولا في مثالية إيمرسون التي لم تكن تناسب الميول الفرنسية بنفس قدر عدم تلاؤم المزاج الفرنسي مع الرومانسية الألمانية في صورتها الأصلية . فجاء إدجار آلان بو ليصبح تعبيرا عن النسخة الأمريكية من الرومانسية الألمانية بشكل أثر على مستقبل الشعر الفرنسي(١٧) .. »

وقبل أن ندخل في صميم موضوع هذا المقال ، علينا أيضا أن نوضح جانبا آخر من جوانب الخلط بين دراسات التأثير وغيرها من الدراسات ، وهو الخلط القائم بين التأثير ودراسات المصادر . فغالبا ما يحدث الخلط بين اصطلاحي «التأثير» و«المصادر» بسبب انطواء هذين النوعين من الدراسات الأدبية على علاقة بين مرسل ومستقبل ، أو مؤثر ومتأثر . والفارق الجوهري بين دراسة التأثير ودراسة المصادر يكمن في طبيعة المادة المؤثرة وأسلوب استخدام هذه المادة من قبل الكاتب . فيمكن للكاتب أن يستخدم مادة من التاريخ أو مصادر أخرى ليضمنها تفاصيل عمله الأدبي ، خاصة فيما يتعلق بأحداث الحبكة . وتصبح مهمة الباحث في المصادر العثور على الوثائق أو الأماكن أو الأصول التي استقى منها الكاتب هذه المادة . وبمجرد أن يحدد الباحث هذه الأصول أو «المصادر» تنتهي مهمته .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن دراسة المصادر تتناول مادة غير أدبية في حد ذاتها وإن كانت تشكل موضوعا ، أو جزءا من موضوع العمل الأدبي . وهكذا نجد أن تاريخ هولنشيد مثلا، أو حكايات بوكاشيو ، أو ترجمة بلوتارك لحياة عظماء الرومان، تشكل مصادر الحبكة في بعض مسرحيات شكسبير ، كما أن الأساطير الإغريقية تشكل مصادر ملاحم هومر والتراجيديات الإغريقية الكبرى التي

كتبها ايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس ولذا فإن مفهوم «المصادر» هو جانب من جوانب التاريخ الأدبي ؛ وتندرج دراسات المصادر مباشرة في مجال دراسة تاريخ الأدب . ومن الجانب الآخر نجد أن دراسات التأثير لا تتناول فقط «موضوع» العمل الأدبي أو التفاصيل غير الأدبية المستقاة من مصدر معين،سواء كان التاريخ أو غيره ، لكن دارس التأثير يتعدى ذلك إلى تقييم استخدام الكاتب لهذه المادة الأولية في عمله الأدبي .

ولذلك نجد دارسا كبيرا مثل شو،الذي سبقت الإشارة إليه يتحدث عن التأثير باعتباره يتضمن بالضرورة تقييما للشكل أو الاستخدام الجمالي للمادة الأولية المستقاة من مصدر معين . «ومن الجانب الآخر» كما يقول شو ،«قد يوحي المصدر ، أو لا يوحي بالشكل الجمالي للعمل الفني»[١٨] .

ومع ذلك نجد دارسا كبيرا آخر مثل أولريش فايسشتاين يقول بأنه من الصعب أن تميز تمييزا واضحا بين دراسة المصادر ودراسة التأثير في حالة كون المصدر نفسه عملا أدبيا :

«في إصرارنا على مثل هذا التمييز نحاول أن نؤكد أن كلمة (مصدر) لا تعني سوى مادة أولية لم تتشكل بعد في عمل أدبي . ولكننا نواجه أحيانا نماذج لا مهرب فيها من الخلط ، وهي النماذج التي يكون فيها المصدر ذاته عملاً أدبياً آخر ، أو في حالة الكثير من الموضوعات الأسطورية أو الحكايات التي لا تعرف ، في اشد حالاتها فطرية، سوى من خلال صورتها الشعرية .. ولكي نضع الأمر بوضوح أكثر، نقول إن أعمال أسخيلوس وسوفوكليس ما هي إلا مصادر أساسية لجميع ماتلاها من مسرحيات تتناول موضوعات بروميثيوس أو أوديب أو أنتيجون[١٩]» .

والامثلة التي يضربها فايسشتاين لا تغير في رأينا من ضرورة التفرقة بين دراسات المصادر والتأثير . فالمصادر ، حتى في أبسط صورها وأكثر مراحلها بدائية في الأساطير والحواديت ، تستخدم بوصفها مادة أولية أو «موضوعاً» للعمل الأدبي . أما القيمة الأدبية والجمالية لمسرحية من مسرحيات أيسخولوس أو سوفوكليس فلا تعتمد ، في حقيقة الأمر ، على المادة الأولية المستقاة من أساطير بروميثيوس أو حكايات أوديب اوأنتيجون . وحتى لو كان لهذه الأساطير قيمة أدبية في حد ذاتها فإن الشكل في هذه المسرحيات ، وكذلك معالجة الكاتب المسرحي لهذه المادة،هي التي تحدد قيمة هذه الأعمال الأدبية بوصفها أعمالا إبداعية .

وتدور المناقشة الواسعة حول مفهوم التأثير في الأدب المقارن حول منهجين مختلفين في تناول المشكلة ، الأول يتعلق بالبحث التاريخي في أصول التأثير ، والآخر منهج نقدي صرف . ويفترض المنهج الأول مسبقا أن حركة التأثير هي من كاتب إلى آخر ؛ أما المنهج النقدي فيعتبر أن التأثير الحقيقي لابد أن يتجلى في الأعمال الأدبية ذاتها ، ولذلك فإن حركة التأثير هي من عمل أدبي إلى عمل آخر

وليس من شخص إلى آخر . ويقول ج . ب . شو ، وهو من غلاة المدافعين عن المنهج النقدي في دراسة التأثير :

«لابد لكي يكون للتأثير معنى ، أن يتجلى في شكل محدد داخل الأعمال الأدبية ذاتها،ويمكن أن يتجلى التأثير في الأسلوب ، أو الصور الفنية،أو الشخصيات نفسها ، أو اللوازم الخاصة،ويمكن أيضا ان يظهر التأثير في المضمون أو الفلسفة أو الأفكار أو الروح العامة التي تسيطر على عمل أدبي بعينه[٢٠] » .

وطبقا لهذا الرأي ، فإن دارس التأثير لا ينبغي أن يحاول فقط تتبع العلاقات التي يمكن إثباتها والبرهنة عليها بالدليل المادي بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر ، ولكن عليه أيضا أن يستخدم المقاييس النقدية لتقييم ماقد يطرأ على العمل الفني من تغيّرات عندما يكون صاحبه على اتصال بالأعمال الفنية لكاتب أجنبي .

وقد نشأ عن المنهج القائم على دراسة الأصول التاريخية للتأثير والعلاقات الفعلية بين الكتاب عدة مشكلات تهدد برفض المنهج النقدي تماما،باعتباره منهجا غير ذي جدوى في دراسة التأثير . وفي هذا الصدد يقول إيهاب حسن :

«هنالك تفسير حديث يصر على أن المجال الصحيح لدراسات التأثير هو شخصية الكاتب ونفسيته كإنسان ، أما دراسة أعماله الأدبية فيجب أن تقع داخل نطاق التقاليد الأدبية وحدها، التي لا تحكمها سوى مقاييس النقد الأدبي ؛ تلك التي تعتبر العمل الفني كائنا مستقلا بذاته »[٢١]

ويبدو من هذا الكلام أن إيهاب حسن لا يؤيد دراسات التأثير التي تعتمد على العلاقات بين الأعمال الفنية ؛ إذ نجده يصر في نفس المقال على أننا «لا نستطيع القول بأن هناك عملا فنيا قد أثّر على عمل آخر دون وسيط بشري » .

وهذه الحجة التي يسوقها إيهاب حسن هي ، بطبيعة الحال ، حجة يمكن الدفاع عنها ، لكنه يتجاهل فيها حقيقة مهمة ، وهي أن التفرقة بين المنهجين هي مشكلة من مشكلات مناهج البحث ؛ فالقول بأنه لا يمكن حدوث التأثير إلا من خلال وسيط بشري (أي الكاتب نفسه) هو محاولة لخلط الأمور ، بحيث يغرق الباحث في اللعب بالألفاظ والتعريفات دون دخول حقيقي في لب المشكلة .

وحجر الزاوية في منهج البحث في الأصول هو النظرية الفرنسية القائمة على العلاقات الحقيقية rapports de tait أو مايسميه الأستاذ الأمريكي الكبير هاري ليفين «بالعلاقات الخارجيه»[٢٢] — بين الكتاب ، وهو مفهوم التأثير الذي يعتمد على البحث في العلاقات التي يمكن البرهنة عليها بالوثائق والأدلة بين الكتاب ، والذي ينتهي إلى إثبات حقائق ومعلومات محددة . وهذا المنهج يتعارض بشدة مع منهج النقد الحديث الذي يقضي بضرورة تقييم العمل الفني ككيان قائم بذاته ، ومستقل عن حياة الكاتب أو شخصيته .

ويقول هـ. هـ. ريماك :-

يرى معظم دارسي الأدب المقارن من المدرسة الفرنسية أن منهج (النقد الحديث) بنظرته الضيقة إلى العمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا بذاته ، منهج استاتيكى ، بل رجعى بالمقارنة إلى المنهج القديم ، ذلك الذى يدافعون عنه ، والذى يتناول الجوانب الديناميكية للظاهرة الأدبية (مونتيانو ١٩٥٣). ولذلك فمن المهم أن نلاحظ ان الدراسات المقارنة الفرنسية بصفة خاصة تهتم أساسا بالمنهج القائم على العلاقات الفعلية[٢٣] »

فأصحاب المدرسة الفرنسية فى محاولتهم لتحويل الدراسات الأدبية إلى «علم يفرض احترامه» تشبثوا فى مجال دراسات التأثير بالأدلة التى يمكن البرهنة عليها علميا أثناء عملية البحث ، واعتبروا أن الدخول فى أى عمليات لتقييم العمل الفنى جماليا ضرب من ضروب الدخول فى البحث عن احتمالات قابلة للصدق والكذب ، ومن ثم فهى غير علمية . ويكفى أن نورد العبارات المتفرقة التالية التى وردت فى كتابات أصحاب المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن لندلل على تمسكهم بما يعتقدون أنه الروح العلمية فى البحث ...

لابد لدراسات الأدب المقارن أن تكون علمية .
(روديير ١٩٥٣ — مونتيانو ١٩٥٩) .
لابد أن يتناول الأدب المقارن العلاقات الفعلية : التأثير الثابت ، وتبادل الخطابات بين الكتاب ، والتغيرات التى تطرأ على العمل الأدبى نتيجة للتأثير .. الخ (هازار)[٢٤]

والمدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن ، بما تميل إليه من الدقة العلمية فى البحث ، تنظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها مادة أولية موضوعية للبحث العلمى . وربما كان التعريف الشهير للأدب المقارن الذى أورده أحد أئمة هذه المدرسة وهو جان مارى كاريه هو أوضح تعبير عن الموقف الفرنسى فى هذا الصدد ، فهو يصف بدقة بالغة نظرة المدرسة الفرنسية إلى دراسات التأثير بصفتها أحد وجوه التاريخ الأدبى . يقول كاريه فى تعريفه :

«الأدب المقارن هو فرع من فروع تاريخ الأدب . وهو يشتمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الامم والعلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية ومصادر إلهامها وحياة كتابها فى أكثر من أدب قومى » .[٢٥]

وهذا التشدد العلمى من جانب أصحاب المدرسة الفرنسية يقابله محاولة دارسى الأدب المقارن من المعاصرين لتوسيع دائرة مفهوم التأثير حتى داخل حدود منهج العلاقات الفعلية ، فالمنهج الذى يؤكد ضرورة «إثبات التأثير بالوثائق والحقائق ، أو ضرورة البرهنة على وجود علاقة فعلية . اصبح ينظر إليه الان باعتباره منهجا ميكانيكيا غير كاف للإحاطة بكل الجوانب المركبة لعملية التأثير الفعلى .

ونظرة صغيرة إلى خجم المشكلات التى تعترضنا فى هذا الصدد توضح مدى أهمية النظر إليها بوصفها مشكلة مركبة ، وليست من المشكلات المبسطة التى تعتمد فقط على مجرد اصطياد الباحث لخطابات متبادلة بين الكتاب ، أو وثائق تثبت وجود علاقة أدبية بين كاتبين ؛ فمثلا هناك مشكلة الديالكتيك القائم بين الأصالة والتقليد . وهناك أيضا مشكلة طبيعية ووظيفة الوسائط خاصة الترجمات، إلى جانب ديناميكية عملية الإبداع أو الخلق الفنى ذاتها، التى لابد بالضرورة من أخذها فى الاعتبار فى أى دراسة للتأثير من وجهة نظر «العلاقات الفعلية» . ويوضح شو بدقة شديدة الفرق بين «التقليد» و «التأثير» عندما يقول «فى حالة التقليد يتخلى المؤلف ، بقدر ما يمكنه ، عن شخصيته الإبداعية لتذوب فى شخصية مؤلف آخر ، وعادة ما يذوب فى عمل فنى بعينه لهذا المؤلف ، وفى نفس الوقت يتحرر من الإخلاص الشديد فى اتباع جميع تفاصيل العمل ، وهو الشئ الذى نتوقعه فى الترجمة . ويمكن أن يكون التقليد فى الأسلوب العام ، والطريقة المميزة لكاتب آخر ، دون اقتباس تفاصيل محددة »[٢٦]

والتقليد ، فى نظرنا ، هو محاولة إعادة صياغة نموذج أدبى كتب أصلا بواسطة كاتب ذى موهبة أكبر بكثير من موهبة الكاتب المقلد .

والمقياس الذى نقيس به التقليد هو المقياس الكمى وليس النوعى ، فالجهد الذى يبذله دارس التقليد يتمثل فى محاولة تتبع الكم المأخوذ من النموذج الأصلى . أما فى التأثير فإن المقياس نوعى؛ لأننا نجد ، فى معظم الأحيان ، أن الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر هما بنفس القدر من الموهبة ، وقد لا يكون الأخير أقل أصالة وقدرة من الأول .

وإذا كان بعض الدارسين يعتبرون أنه من المهم الكشف عن عناصر التأثير فإننا نعتبر أنه من المهم أكثر الكشف عن المرحلة — فى العمل الفنى — التى يترك فيها الكاتب عناصر التأثير ليجد ذاته وأصالته .

ومن الناحية الأخرى ، فإن الكشف عن الجوانب التى يدين بها الكاتب لكاتب آخر لا يقلل فى نظرنا من أصالته . وشو يوضح لنا بحق أنه :

« يجب ألا نفهم الأصالة بمعنى الاختراع أو الإتيان بجديد ، فالكثير من الكتاب العظام لم يخجلوا من الاعتراف بانهم قد تأثروا بكتاب اخرين ، بل إن الكثيرين منهم كانوا يفخرون بذلك . فهؤلاء ، على ما يبدو ، كانوا يشعرون بأن الأصالة لا تكمن فى ابتداع أسلوب جديد أو مادة أو طريقة جديدة ، وإنما فى صدق العمل الفنى وقدرته على التأثير فى المتلقى .

فالكاتب الأصيل ليس هو بالضرورة الكاتب الذى يبتدع شيئا جديداً ، وإنما هو الذى ينجح فى أن يوظف كل شئ لخدمة عمله الفنى ، وأن يخضع ما يأخذه من الآخرين للتركيبة الجديدة التى يخلقها فى عمله الفنى[٢٧] .

ولقد ظلت الأصالة والتقليد مشكلة رئيسية من مشكلات

التاريخ الأدبي، تسيطر على النظرية النقدية التي تناقش طبيعة الفن ووظيفته في فترات أدبية مختلفة وكما يقول ڤايسشتاين فإن «ديالكتيك الأصالة والتقليد سيطر لفترة طويلة على تاريخ الثقافة الإنسانية وهكذا نجد أن التقليد يلقى ترحيبا ومديحاً في الفترات الكلاسيكية، بينما يهاجم هجوماً شديداً في الفترات المضادة للكلاسيكية مثل **العاصفة والاندفاع** والرومانسية ، والسريالية »[٢٨] .

ويعتبر الاقتباس الذي يعتمد على الترجمات الحرفية أيضاً ضرباً من ضروب التقليد الذي يحمل في طياته درجة من درجات الأصالة . وعادة ما يقوم الكاتب بالاقتباس ليجعل عملاً فنياً معينا يناسب أذواق جمهور محلي . وفي الاقتباس يعيد المقتبس تركيب المادة وتشكيلها ، وأحيانا الشكل المميز للنموذج الأصلي بشكل يجعل هذا العمل الفني أقرب إلى الأنماط الثقافية والحضارية السائدة في مجتمع محلي ومناسبا لذوق الجمهور في هذا المجتمع .

ولذلك ففي معظم الأحيان نجد أن الاقتباس أو «الإعداد» يصل إلى حد الخيانة الفنية (trahison créatrice) التي تتحدد فيها قيمة العمل الفني بمقدار أصالة المعدّ أو المقتبس . ويلاحظ ڤايسشتين أنه في السنوات الأخيرة ، استخدم بعض كبار الشعراء الأمريكيين ، مثل روبرت لويل ، شكلاً غير عادي من أشكال الخلق الشعري ، أدخلوه هم أنفسهم في عداد التقليد . ويدخل في عداد ذلك أيضا إعداد إزرا باوند وبريخت للشعر الصيني الذي اعتمدا فيه على الترجمات المتاحة ، وأخرجا لنا أعمالاً غاية في الأصالة ![٢٩]

وقد جذبت أنا بالاكيان أنظار دارسي الأدب المقارن إلى حقيقة مهمة ، هي أن الترجمات تلعب دوراً أساسياً في إحداث ما أسمته بالتأثيرات «الزائفة» ؛ فالمترجم يمكن أن يشوه طبيعة العمل الفني الذي يقوم بترجمته عن لغة أجنبية بشكل جذري . وقد يحدث أن ينشأ تيار أدبي كامل على أساس من هذه الترجمة الخاطئة أو المشوهة للعمل الأصلي .

وتضرب الأستاذة أنا بلاكيان مثالا على ذلك بالترجمات الإنجليزية لأعمال بودلير التي أعطتها صيغة الشعر الرمزي الخاص، مما تسبب في ظهور مدرسة بأكملها للشعر الرمزي في انجلترا وأمريكا . تقول بالاكيان :

> بالرغم من أن هذه الصيغة (الرمزية) في الأصل تأتي في الدرجة الثانية من الأهمية ، فإن الترجمة الخاطئة اكدت وجودها من خلال استخدام المفردات التي تعتمد على تبادل التجسيد والتجريد، مما أعطى الانطباع بوجود التناقض بين التراث والموضوع ؛ وهو التناقض الذي يشتمل عليه المفهوم الثنائي للوجود - وذلك بدل أن تؤكد الترجمة وجود الوحدة الجوهرية للوجود ، وهي الوحدة التي تشكل عنصرا جوهريا في شعر بودلير . ولذلك فإن الترجمة ، وليس الأصل ، هي التي ساعدت على ظهور مدرسة رمزية إنجليزية وأخرى أمريكية ، وهي مدرسة ربما كان لها أصداء أوسع بكثير من المدرسة الفرنسية ذاتها[٣٠] » .

وتقول بالاكيان إنه في حالة الترجمات الفرنسية التي قام بها أندريه جيد وآخرون لأعمال الشاعر الإنجليزي وليام بليك «فإنها تغير كثيرا من النص، مما يؤدي إلى إحداث تأثير زائف، ولكن هذه الترجمات ذاتها تضيف إضاءة جديدة على أعمال بليك، وتجعل منه كاتبا آخر وزعيما من زعماء الفن الحديث تطاول قامته مالارميه وبيكاسو[٣١] » .

ويعتبر التأثير غير المباشر ، وهو المفهوم الذي روج له الأستاذ شو ، أحد المفاهيم التي ترتبط بنظرية بالاكيان في التأثير الزائف ؛ فقد يبدأ أحد المؤلفين تياراً أدبياً بتقديمه لكاتب أجنبي ، كما هو الحال مثلا في تقديم بوشكين لتراث الشاعر الإنجليزي بيرون في روسيا . ولكن ، كما يقول شو ، مع استمرار انتشار هذا التراث الأجنبي قد يحدث أن يأتي كاتب محلي فيضيف إليه ويثريه ، وذلك بالعودة إلى الأصل الأجنبي بحثا عن دلالات موحية ، أو صور فنية ، لم يلتفت إليها المؤلف المحلي الأول . فمثلا نجد أن ليرمونتوف تأثر بالقصص الشعري البيروني لبوشكين ومؤلفين روس آخرين ، ولكنه رجع مباشرة إلى خصائص بيرونية أهملها بوشكين أو عدّلها[٣٢]

ويلاحظ أن كلاً من المفهومين - التأثير الزائف والتأثير غير المباشر - يعتمد على نظرية واحدة هي تشويه عمل الكاتب المؤثر ، إما من خلال الكاتب المتأثر أو الترجمة الخاطئة ، مما ينتج عنه ظهور تيار أدبي جديد تماما .

وتحذرنا أنا بالاكيان أيضا مما تسميه «بالتأثير المجهض» . وفي هذا النوع من التأثير قد يحدث أن يجذب كاتب عملاق كتابا آخرين ، أقل منه موهبة، فيحاولون تقليده . وقد يحدث أن تأثير هذا الكاتب العملاق يبدو كأنه قد وضع هؤلاء الكتاب على نفس مستواه من الامتياز الفني ، ولكن لا يتم الكشف عن القيمة الحقيقية لأعمالهم إلا من خلال «البعد الزمني أو الجغرافي» . وتقول أنا بالاكيان في هذا الصدد :

> «ما الذي دفع عدداً كبيراً من الكتاب لأن يلتفوا حول مالارميه في ١٨٨٠ ، أو أندريه بريتون في ١٩٢٠، غير عبادة البطل، وشهرة كاتب هو مثلهم الأعلى، واتجاه أدبي جديد، يعلن عن نفسه، ويغزو الحركة الأدبية كالسيل المفاجئ ويغرق ماعداه، لكنه لا يتغلغل في التربة أو يرويها . فالأفكار المنهمرة كالسيل قد تفيض في قلب الكاتب والتلميذ ، لكنها لا تساعد في تنمية مواهبه[٣٣]» .

أي أنه مهما كان تأثير الكاتب العملاق على تلاميذه ، فإن هذا التأثير لا يكفي لكي يتحول كل منهم إلى عملاق في مثل موهبة الأستاذ ومكانته .

ونصل الآن إلى مناقشة مفهوم التأثير ذاته، والمشكلات الدقيقة التي يتعرض لها دارسوه .

يناقش الأستاذ الأمريكي الإيطالي الأصل كلوديو جوين مشكلة التأثير الفعلي المعتمد على صلات موثوق بها بين الكتاب، وذلك في مقاله

الهام عن «جماليات دراسات التأثير فى الأدب المقارن»[٣٤] ، وهو من المقالات الرئيسية فى المناقشة الدائرة حول مفهوم التأثير. ومن أهم ما فعله جوين فى هذا المقال هو أنه لم يقصر التأثير الفعلى على المفهوم المحدود لضرورة وجود براهين وأدلة ثابتة على العلاقة بين الكتاب ، وهو المفهوم الذى تتبناه المدرسة الفرنسية المتزمتة ، وإنما تعدى ذلك إلى مجال أوسع هو البحث السيكولوجى . فى بداية المقال يحاول جوين أن يجد حلا لمشكلة حدوث التأثير ، وذلك بأن يسأل سؤال أساسا :

«عندما نتحدث عن تأثير فى كاتب ما ، فهل نقرر هنا حقيقة سيكولوجية أو حقيقة أدبية (أو أننا نجرى وراء الحقائق البيوجرافية ؟) »[٣٥] .

ويمضى جوين فى الإجابة عن هذا السؤال بأن يضع المشكلة كلها فى إطار أسرار عملية الخلق الفنى ، فيفرق ابتداء بين وجهتى نظر فى عملية الخلق الفنى : أولا الفكرة التى سادت فى القرن التاسع عشر بأن الأدب هو عملية إعادة تنظيم الخبرة الإنسانية فى عمل فنى ، وثانيا فكرة الخلق المطلق (أو الخلق من العدم) (creatio ex nihilo)

وفى مناقشة الفكرة الأولى يعترض جوين على الرأى ، المؤسس على أفكار تين Taine ، القائل بأن تحويل الخبرة الإنسانية إلى فن يتم داخل نفس الإطار ، أى أن كلا من الخبرة الإنسانية التى تمثل بذرة العمل الفنى والعمل الفنى ذاته يتساوى كلاهما من ناحية النوع . أما عملية تحول الخبرة الإنسانية إلى عمل فنى فيصحبه تغير كامل فى النوع : «فالحركة من نوع من أنواع الحقيقة إلى آخر هو كل ما تعنيه فكرة الخلق ، وهو الإنجاز الذى يحصل عليه الفنان.»

فمن خلال عملية التحول هذه يستطيع الفنان ان يظهر إلى الوجود عملا جديداً مستقلاً بذاته ، وهو يصنع العمل الفنى من حقيقة موجودة مسبقا فى الواقع ، وهذا مؤكد . ولكن هذه الحقيقة هى جزء من الحياة وليست ، على الإطلاق ، جزءا من الفن . وهذه الخبرة الواقعية تظل دائما مفصولة عن العمل الفنى فى صورته النهائية بمقدار الفرق بين علة وجود الخبرة الحياتية والعمل الفنى ، أو بما يمكن أن نسميه الفجوة الأنطولوجية[٣٦] . ومن الناحية الأخرى فإن الخلق من العدم (creatio ex nihilo) هو ضرب من ضروب المستحيل ؛ ولذلك فهو أمر يجب استبعاده من المناقشة تماما .

ويصف جوين عملية الخلق الفنى بأنها عملية إحلال يحل فيها العمل الفنى الجديد محل الخبرة الحياتية أو حتى التقاليد الأدبية ذاتها ، التى شكلت بذرته الأولى :

«فالشاعر الجديد قادر أن يجعل عمله يحل محل الخبرة الحياتية والأعمال الفنية السابقة لعمله .. والقصيدة هى نتيجة لخبرة إنسانية حل محلها شىء جديد هو العمل الفنى»[٣٧] ويعتمد مفهوم جوين لطبيعة العلاقة بين الحياة والفن إلى حد كبير على نظرية النقد الحديث فى استقلال الفن عن الحياة ، وهو ما يدفعه إلى رفض مفهوم «الانتقال» transmission الذى ينص على أن التأثير يعنى «انتقال الأشكال والموضوعات الأدبية من عمل فنى إلى آخر»[٣٨] .

ويعترض جوين على مفهوم الانتقال ، على أساس أن هذا المفهوم يتجاهل الأسرار السيكولوجية الدقيقة لعملية الخلق الفنى فى سبيل تأكيد المنهج الميكانيكى الذى يعتمد على البحث الوثائقى عن دلائل موضوعية ثابتة بالبرهان لحدوث التأثير .

وفضلا عن ذلك فإن نظرية الانتقال فى رأى جوين تفترض أن التأثير يلعب دورا أكبر بكثير من حجمه الحقيقى .

ولذلك نجده يقرر أن دارسى الأدب المقارن الذين يستخدمون هذا المنهج الميكانيكى «يبالغون فى تقدير أهميته فى الفن ؛ لأنهم يفترضون أن التأثير عامل أساسى فى الخلق الفنى»[٣٩] ويرفض جوين أيضا فكرة الانتقال ، لأنها تؤدى إلى الخلط بين التأثير الحقيقى والتشابه فى بعض جزئيات النصوص : «بما أن مفهوم الانتقال يفترض أن التأثير يؤدى إلى وجود عناصر فى العمل «ب» مشابهة لعناصر فى العمل «أ» ، فإن هذا يعنى أن كلا من التأثير والتوازى شئ واحد»[٤٠]

وتعتمد الحجة الأساسية التى ساقها جوين فى مقاله على التفرقة الجذرية بين التأثير الفعلى الذى ينتمى إلى مجال الخبرة النفسية ، و«التشابهات بين النصوص التى تتعلق بحقيقة الخلق الأدبى» ؛ أى تلك التى تدخل فى العمل الفنى كجزء من مكوناته ، بوصفه كائنا عضويا قائما بذاته . وبطبيعة الحال فإن هذه الحجة التى يسوقها جوين لها ما يبررها . ذلك أن أية مادة أولية موضوعية للتأثير تمر أثناء عملية الخلق الفنى بتحولات معينة ، تجعلها تدخل كجزء لا يتجزأ فى نسيج العمل الفنى الجديد ، ويريد جوين بهذا أن يؤكد أن التأثير لا يمكن دراسته داخل مجال النقد الأدبى أو علم الجمال . وكما يقول ڤايسشتاين فإن جوين «يستبعد هذا الاصطلاح (التأثير وما يشتمل عليه) من مجال علم الجمال ، ويريد أن يحده بحدود العمليات النفسية فقط ، باعتباره يمثل صلة واهية بين العمل الفنى الجديد الذى يتميز بالأصالة ، والمصدر الذى يستقى منه الكاتب بعض مكونات هذا العمل»[٤١]

ويعتقد جوين أنه لايمكن تحديد التأثير بمقارنة بسيطة بين العمل (أ) والعمل (ب) ؛ فكل دراسة للتأثير لابد أن تأخذ فى الاعتبار بالضرورة «الأصول» التى يستقى منها العمل الفنى مادته و«مكونات هذه الأصول» . وإذا فهمنا التأثير على هذا النحو تصبح عناصر التأثير أحد مكونات العمل الأدبى لا أكثر ؛ أو كما يقول ڤايسشتاين ، «لحظة أو مرحلة فى عملية الخلق الفنى» ، قد تؤثر فى ميلاد العمل الفنى ، لكن ليس لها قيمة حقيقية فى تقييم العمل فى صورته الأخيرة ، باعتباره كائنا عضويا مستقلا قائما بذاته .

ويعترض ڤايسشتاين على أفكار جوين على أساس أنه يتجاوز حدود النقد الأدبى ، ويدعو إلى دراسة سيكولوجية للأسرار الدقيقة

لعملية الإلهام أو الحالة المزاجية للكاتب أو كيمياء عملية الخلق الفنى ذاتها ، تلك التى لايمكن أن نسبر غورها بدقة كبيرة .

وعندما يواجه جوين مشكلة الدلائل والبراهين الثابتة على وجود التأثير فإنه يرجعها إلى التفاعل بين العمل الفنى الجديد والتراث الأدبى ، أى الأشكال والموضوعات والأساليب الفنية الشائعة فى التراث ، ويؤسس على ذلك نظريته القائلة بأن الأساس فى دراسة الأدب المقارن هو دراسة علاقات الأعمال الأدبية بتراث أو تقاليد أدبية معينة . يقول هاسكل بلوك :

«يؤكد جوين أن التجربة الفنية تتكون ، بطبيعتها ، من مواقف إنسانية شاملة صالحة فى كل مكان ، تمثل الأساس فى دراسة الأدب المقارن باعتبار أنها تعبّر عن مجموعة التقاليد المتوارثة الموجودة فى نسيج العمل الأدبى .»[٤٢]

ويمكن إرجاع فكرة جوين عن العلاقة بين العمل الفنى والتقاليد أو التراث الأدبى إلى نظرية ت . س . إليوت الشهيرة فى مقاله عن «التقاليد والنبوغ الفردى». فبعد أن يضع جوين دراسة التأثير فى مجال محدد وهو سيكولوجية الإبداع الفنى ، نجده لا يسمح بالمقارنة إلا بين الأعمال التى تنتمى إلى تراث وتقاليد مشتركة ، ودراسة علاقة العمل الفنى بهذه التقاليد . وبينما يمكن لمثل هذه الدراسات أن تلقى الضوء على خصائص الأجناس أو الأشكال والأساليب الفنية الخاصة بفترة أدبية بعينها ، فإنها لا تفيد فى تحديد القيمة الجمالية والفنية للأعمال التى تدور عليها المقارنة .

يضاف إلى ذلك ، أن نظرية جوين تحدّ من نطاق دراسات التأثير ، وتحرم الدارس من استخدام أدوات وميزات أخرى هامة فى دراسات التأثير .

ويرينا هاسكل بلوك فى دراسته الممتازة لاستخدام التأثير أنه فى بعض الأعمال التى يمكن التدليل فيها على وجود تشابه بسبب انتمائها إلى تراث أدبى مشترك ، يمكن أيضا أن ندلل على وجود تأثير فعلى ، كما هو الحال فى العلاقة بين كافكا وسترندبرج [٤٣] فلاداعى إذن لأن نحدّ مفهوم التأثير بمنهج واحد ، عندما يمكن تطبيق أكثر من منهج لدراسة التأثير .

وأود أن أنهى هذا المقال بمناقشة مشكلة من أهم المشكلات التى تواجه المنهج النقدى فى دراسات التأثير ، وهى المشكلة المسماة «بالتوازى» Paralellism ، بين الأعمال الفنية .

ويقسم ج . ت . شو دراسات التوازى إلى مجالين أساسين : الأول هو دراسة المادة التى يمكن إخضاعها للمقارنة فى عملين أدبيين أو أكثر . ويتعلق هذا المجال أساسا بالموضوعات المتشابهة أو «المتوازية» ، أو بمعنى آخر ، بالمضمون . والمجال الثانى هو دراسة عناصر الشكل التى يمكن مقارنتها فى عملين أو أكثر. وفى كلا المجالين فإن هذه «التوازيات» لاترجع بالضرورة إلى تراث مشترك او إلى علاقة فعلية بين الكتاب أصحاب هذه الأعمال أو بين الأعمال بعضها البعض . فقيمة دراسات التوازى تكمن ، كما يقول شو ، فى أنها دراسات نقدية فى المقام الأول، يُلقى من خلالها العملان الخاضعان للمقارنة الضوء أحدهما على الآخر ، وتبرز من خلال المقارنة الخصائص المميزة لكل منهما[٤٤] .

ودراسات التوازى هى ثمرة من ثمار المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن، التى تحاول ، كما يقول هنرى ريماك ، «أن تربط بين النقد الأدبى والتاريخ الأدبى ، لا أن تفصل بينهما . ولتحقيق ذلك تؤكد (المدرسة الأمريكية) عدم تشجيع دراسات المصادر والاستقبال والتأثير الفعلى القائم على صلات حقيقية ، والترويج للدراسات المقارنة التى تعتمد التوازى بين الأعمال الفنية، ودراسات الموتيفات، والدراسات الأسلوبية ، ودراسة الأجناس والحركات والتقاليد الأدبية ... ولأن هذه الدراسات الأخيرة تهدف أساسا إلى إبراز القيمة الفنية للعمل الأدبى، فليس من الضرورى أن يكون بين الأعمال موضوع المقارنة أية صلات حقيقية موثقة .. فالتأكيد هنا واقع على المقارنة دون النظر إلى أن المؤلف (أ) كان على صلة بالمؤلف (ب) أو أعماله عندما كتب العمل .(ج)»[٤٥] .

وقد تعرضت دراسات التوازى إلى هجوم شديد من الدارسين الفرنسيين والأمريكيين على حد سواء .. فأولريش ڤايسشتاين مثلا ، بالرغم من انتمائه للمدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن ، يرفض تماما أن يدرج دراسات التوازى فى إطار دراسات التأثير . ونراه يؤكد أن «ما يسمى بدراسات التوازى لاصلة لها على الإطلاق بالتأثير بمعناه الصحيح ، ولكنها دراسات تتعلق بالتشابه أو التأثير الزائف»[٤٦] .

ومن الجانب الآخر يصر إيهاب حسن على أن أى دراسة للتأثير لابد بالضرورة أن تفترض مسبقا وجود درجة من درجات الصلة الفعلية ؛ ومن ثم فإن دراسات التوازى لاتدخل فى مجال التأثير بمعناه الدقيق، وإنما يجب أن تظل فى إطار دراسة «أوجه الشبه» بين الأعمال موضوع المقارنة :

«عندما نقول إن « أ » قد اثر على «ب» فإننا نعنى أنه بعد التحليل النقدى أو الجمالى نستطيع أن نجد عدداً من العناصر المتشابهة بين أعمال كل من « أ » و «ب». وهذا فى حد ذاته لايكفى لتحديد التأثير ، وإنما نحن فى هذه الحالة نكون قد دللّنا على وجود ما أسميه بأوجه الشبه ، وذلك لان التاثير يفترض وجود صلة حقيقية من نوع مابين الكاتبين»[٤٧] .

ومع ذلك فدراسات التوازى تكسب بالتدريج تأييدا متزايدا من جانب عدد كبير من الدارسين الذين يؤمنون بأن وظيفة دراسات التأثير هى القيام بجهد نقدى ، غير تاريخى ، لتقييم الأعمال الأدبية من داخلها . فالحاجة التى يشعر بها الدارسون فى الآونة الأخيرة

لتوسيع مفهوم التأثير لابد ان تؤدى فى النهاية إلى قبول دراسات التوازى بوصفها مجالا مشروعا من مجالات دراسة التأثير، خصوصا إذا فهمنا التأثير على أنه مقارنة، الهدف منها أن يلقى كل من العملين الضوء على الآخر.

يضاف إلى ذلك أن البحث عن شواهد ثابتة للتأثير، سواء من ناحية الكاتب أو العمل، لا يكفى لتفسير التركيب المعقد للعمل الفنى، حيث تدخل الاقتباسات والتأثرات فى علاقة ديناميكية مع مكوناته الأخرى. وفى معظم الأحيان فإن مقارنة عملين أدبيين عظيمين ينتميان إلى أدبين مختلفين-دون أن تكون بين كاتبيهما علاقة مثبتة - من شأنه أن يلقى الضوء على تيارات أدبية مشتركة أو متشابهة، وكذلك على خصائص الشكل الفنى أو المضمون. وهو امر يفيدنا فائدة كبرى فى معرفة الكيفية التى يتم بها الإبداع الأدبى.

ولا يسعنا إلا أن نذكر هؤلاء الذين يهاجمون دراسات التوازى، باعتبارها خارجة تماما عن نطاق التاريخ الأدبى؛ إذ يمكن تحقيق درجة من درجات المنظور التاريخى عندما تفصح المقارنة بين عملين أدبيين عن خصائص تيار أو حركة أدبية بعينها.

ويوضح هنرى هـ. ريماك الإمكانات الواسعة لدراسات التوازى التى تتعدى أى مفهوم محدود للتأثير، عندما يقول إن الدرس الذى أعطاه لنا المؤرخ الأدبى الألمانى الكبير أويرباخ،الذى يستخدم تكنيك شرح النصوص وتحليلها، لكى يصل إلى المفاهيم الكلية للتاريخ الأدبى [٤٨]، فى كتابه الضخم المحاكاة Memesis ، هو شاهد على الإمكانات الواسعة لدراسات التوازى فى إلقاء الضوء على الحقيقة التاريخية إلى جانب الحقيقة الأدبية.

وينبهنا ريماك فى تأكيده على أهمية دراسات التوازى من منظور تاريخى، إلى نظرية «الاستاديالية» الروسية التى وضعها دارس كبير من دارسى الأدب المقارن هو ألكساندر فيسولفسكى (١٨٣٨ - ١٩٠٦). ويقول ريماك إنه «طبقا لهذه النظرية، يتكرر ظهور تيارات أدبية بعينها فى ظروف تاريخية متشابهه، وإن فصلتها عن بعضها البعض مساحات شاسعة فى الزمان والمكان. وتكرار ظهور هذه التيارات يفصح عن وجود قواعد معينة للدورات الأدبية المتميزة، ويلقى الضوء على القوانين التى تحكم تطور الأدب العالمى فى خضوعه للمؤثرات الاجتماعية.» [٤٩]. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها دراسات التوازى بين إلياذة هومر **والكاليفالا** أو الشعر الجرمانى القديم، وبين الشعر الإغريقى القديم، وشعر الهنود الحمر فى أمريكا الشمالية.

ويؤمن رينيه إيتيامبل، الذى يسمونه «بالطفل الشارد» فى المدرسة الفرنسية، أيضا،أنه يمكن اكتشاف أنماط وقواعد عامة لحركة الأدب العالمى من خلال دراسات التوزاى. وكما يقول ريماك، فإن إيتيامبل «يؤمن بأنه من خلال مقارنه المتوازيات بين الأفكار والمضامين والشكل الفنى فى الأدب العالمى (أى الأدب الشرقى والغربى) يمكن للدارس أن يكتشف وجود قواعد أدبية ثابتة، أو نماذج مشتركة فى الإنسانية كلها» [٥٠]. ولذلك ففى رأى إيتيامبل أن القيام بدراسة توازٍ بين جماليات مسرحيات «النو» اليابانية مثلا والتراجيديا الغربية قد يلقى المزيد من الضوء على خصائص فن التراجيديا حتى لو درسناها بعيدا عن المنظور التاريخى.

وفى دفاع شديد الحماسة عن دراسات التوازى، يتهم إيتيامبل دارسى الأدب المقارن بالسلبية؛ لأنهم لا يحاولون أن يفتحوا آفاقا أرحب لدراسات التوازى:

«نعم، حقا، لماذا يظل دارس الأدب المقارن متصفا بالسلبية؟ أما هؤلاء الذين يسبحون بحمد بريخت ونظرية التغريب، فلم لا يدركون أن هذه النظرية ظهرت قبل بريخت بزمن طويل. ولماذا لا يحاولون بث الحيوية من جديد فى المسرح الأوروبى أو الأمريكى بدراسة نظرية مسرح «النو» (اليابانى)، وتمثيل مسرحيات «النو» فى الغرب» [٥١].

وفى النهاية أرجو أن أكون قد أوضحت فى هذا المقال بعض المشكلات المعقدة التى يتعرض لها دارس التأثير، والكثير من أوجه الخلط بين هذا المفهوم الرئيسى من مفاهيم الأدب المقارن وغيره من المفاهيم الأدبية والنقدية والتاريخية. وأحسب أن مفهوم التأثير، بالرغم مما يثيره من مشكلات، يمكن أن يتسع ليحتوى الكثير من المناهج التاريخية والجمالية والنقدية فى دراسة الأدب وفى سبر غور عملية الخلق الفنى.

الهوامش:

(١) Paul Van Tieghem, **La littérature Comparée,** (Paris, 4th edition), revised 1951, p. 117.

(٢) M. F. Guyard, La **Littérature Comparée** (Paris, 1951), p. 58.

(٣) J. M. Carre, «Avant-Propos», in M. F. Guyard's **La Littérature Comparée** (Paris, 1951).

(٤) Ihab H. Hassan, «The Problem of Influence in Literary History: Notes Towards a Definition», **Journal of Aesthetics and Art Criticism,** XIV (1955), pp. 66-67.

(٥) Haskell M. Blook, «The Concept of Influence in Comparative Literature», **Yearbook of Comparative and General Literature.** VII (1958), p. 31.

(٦) Rene Wellek, «The Concept of Comparative Literature». **Yearbook of Comparative and General Literature, II.**

(٧) Henry H. H. Remak, «Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy and Prognosis», **Yearbook of Comparative and General Literature, IX** (1960). p. L.

(٨) Ulrich Weisstein, **Comparative Literature and Literary Theory** (Bloomington: Indiana University Press, (1968), p. 35.

(٩) Hesl:ell M. Blook, **op. cit.**, p. 35.

(١٠) **Ibid,** p. 35.

(١١) Remak, **op. cit**, p. 4.

(١٢) Van Tieghem, **op. cit.**, p. 135.

(١٣) Weisstein, **op. cit.**, p. 36.

(١٤) Ibid. p. 36.

(١٥) J. I Shaw, «Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies», in **Comparative Literature: Methods and Perspective,** Newton p. Stallknecht and Horst Frenz (Carlbondale: Southern Illinois University Press, 1961, p. 60.

(١٦) Ibid. pp. 61-62.

(١٧) Anna Balakian, «Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of the Two Methods», **Yearbook of Comparative and General Literature, XI** (1962). p. 26.

(١٨) Shaw, **op. cit**, p. 64.

(١٩) Ulrich Weisstein, **op. cit.**, p. 40.

(٢٠) Ibid., p. 66.

(٢١) Ihab Hassan, **op. cit.** p. 60.

(٢٢) Cf. Harry Levin, «Littérature Comparée: Point de Vue d'Outre-Atlantique», **Revue de Littérature Comparée, XXVII** (1953), p. 25.

(٢٣) Remak, **op. cit**, p.5.

(٢٤) Ibid., p. 6.

(٢٥) J. N. Carre, **op. cit.**, p.5.

(٢٦) J. I'. Shaw, **op. cit.**, p.63.

(٢٧) **op. cit.**, p. 60.

(٢٨) Weisstein, **op. cit.**, p.32.

(٢٩) **op. cit.**, p. 33.

(٣٠) Anna Ballakian, **op. cit.**, pp. 27-28.

(٣١) Ibid., p. 28.

(٣٢) Shaw, **op. cit.**, p. 68.

(٣٣) Anna Ballakian, **op. cit.**, p. 27.

(٣٤) In **comparative Literature,** Proceedings. of the Second Congress, I pp. 175-92.

(٣٥) Ibid., p. 179.

(٣٦) Ibid., p. 180.

(٣٧) Ibid., p. 180.

(٣٨) Ibid., p. 182.

(٣٩) Ibid., p. 183.

(٤٠) Ibid., p. 183.

(٤١) Weisstein, **op. cit. p. 40.**

(٤٢) **Haskell Block, op. cit.**, p. 34.

(٤٣) Haskell Block, **op. cit.**, p. 36.

(٤٤) Cf. Shaw, **op. cit.**, pp. 64-65.

(٤٥) Henry H. H. Remak, **op. cit.**, p. 8.

(٤٦) Ulrich Weisstein, **op. cit.**, p. 38.

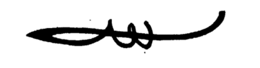
(٤٧) Ihab Hassan, **op. cit.**, p. 68.

(٤٨) Henry H. H. Remak, **op. cit.**, p. 9.

(٤٩) Ibid., p. 9.

(٥٠) Ibid., p.9.

(٥١) Ren Etiemble, **«The Crisis in Comparative Literature»**, trans. by Georges Joyaux and Herbert Weissinger (East Lansing: Michigan State University Press, 1966), p. 55.



الأدب المقارن وفلسفة الأدب

رجاء عبد المنعم جبر

يقوم مفهوم الأدب المقارن ، فى وضعه المثالى اليوم ، على تناول الظواهر الأدبية من خلال اللغات أو الثقافات تناولا يتضمن وصفا تحليليا لها ومقارنة منهجية تفاضلية بينها ، وتفسيرا تركيبيا لها ، فى ضوء التاريخ والنقد والفلسفة . وذلك من أجل فهم الأدب بطريقة أفضل بوصفه مظهرا للإبانة عن الروح الإنسانى [١] .
وقد تجاوز مفهوم الأدب المقارن بالفعل تلك المرحلة التى كان لا يعنى فيها إلا بدراسة العلاقات بين الآداب القومية على أساس من المنهج التاريخى الذى نشأ فى ظل فلسفة وضعية تعنى بالبحث عن الأسباب والنتائج ، والباحث المقارن اليوم يجمع فى بحوثه بين منهجى التحليل والعلاقات ؛ للخروج باستنتاجات تركيبية تكشف عن أسرار هذه الظاهرة التى تسمى «أدبا» . ومن التناوب الجدلى لمنهجى التحليل والتركيب ، تنشأ قوة دفع كبيرة كفيلة بأن تخرج الأدب المقارن من أزمته التى كثر الحديث عنها فى العقود الأخيرة من هذا القرن [٢] ؛ لأن العناية بالتجريد ، والبحث عن القوانين وعن القواعد العامة هى السمة الأساسية للعلم . وهى التى تنقل الدراسات المقارنة من مجرد رصد الأنماط والنماذج إلى الكشف عن النظرية والقانون.وهذه العملية التجريدية يطلق عليها الفرنسيون «فلسفة الأدب» ، بينما تسمى فى الإنجليزية «نظرية الأدب» . ويرى الفرنسيون أن مصطلح النظرية هنا لا يخلو من إشكال وغموض ، كما يرون أن «النظرية» قد توحى بمصطلح جمالى محدود ، مع أن التأمل التجريدى للظاهرة الأدبية يتجاوز القيمة الجمالية إلى آفاق أخرى أرحب وأكثر تنوعا . وفلسفة الأدب هذه وجدت المثال لها فى فلسفة التاريخ ، فكما أن من التاريخ ما يقف عند حَدِّ الوقائع وتوثيق الأحداث ، ومنه ما يبحث عما وراء الظاهرة التاريخية من العلل والأسباب ، ومنه ما يجاوز ذلك إلى طرح أسئلة كبيرة ، والقيام بدراسات تركيبية واسعة عن الحضارات ، وطبيعة الحس التاريخى ، وبم يفترق عن الحس الأدبى أو الفلسفى ، ومفهوم الزمن فى التاريخ ...

كذلك من دراسة الأدب ما يقف عند حد رصد الظاهرة الأدبية فى خصوصيتها القومية ، ومنها ما يلجأ إلى تفسيرها فى ضوء امتداداتها الأجنبية ؛ وفقا لمقولات التطور والسببية والتأثير. ومنها ما يتجاوز ذلك إلى محاولة تفسير الثوابت والمتغيرات فى الظاهرة الأدبية ،

والتعرف على القوانين التى تحكم هذه الظاهرة فى ضوء وضعها الخاص والمعقد، الذى يجمع بين الفردية والجماعية، والذاتية والموضوعية. وهنا نكون فى دائرة «فلسفة الأدب». والهدف ليس جديدا بطبيعة الحال، فكم طمح المنظرون منذ أفلاطون إلى وضع نظرية للأدب، ولكن المشكلة أن استنتاج النظرية بالنسبة للأدب الذى يفترض فيه التنوع اللانهائى لدخول العناصر المحلية والقومية والذاتية فيه ـ لا يمكن أن يكون سليما، إذا تم بناء على أمثلة فردية من أدب واحد. ومن هنا تفرض المقارنة نفسها كمنهج لا غنى عنه لإقامة النظرية على أساس من الاستقراء الذى يفرضه تنويع النماذج بالدرجة الكافية، ومن ثم، يمكن للنظرية أن تطمح إلى العالمية، وأن يصدق عليها ما يسمى بفلسفة أدبية. وكانت جهود المقارنين الأول خطوة حاسمة على طريق هذا الاستقراء شبه الكامل، كما أن القدرة على الاستشهاد بأكثر من أدب واحد تعنى التقدم فى اتجاه اللحظة المثلى التى يتحقق فيها الاستشهاد بآداب الإنسانية جميعها.

ولكن أحلام هؤلاء المقارنين فى عالمية أدبية ما لبثت بعد فورة النشاط الأولى أن اصطدمت بحقيقة واقعية، هى أنهم برغم المنجزات التى حققوها على طريق الصلات بين الآداب وجدوا أنهم لم يجاوزوا فى دراساتهم عددا محدودا من الموضوعات، من خلال عدد محدود من الآداب ولاحظوا أن هذه الدراسات لم تكن تخلو من دوافع قومية تحركها من تحت السطح. فكان لابد من وجود فرع مكمل للأدب المقارن ـ بمعناه المحصور ـ يتجاوز دائرة العلاقات الثنائية، ويطمح إلى تكوين تاريخ الأدب فى مجموعاته الكبرى، ويكون أقدر على الإحاطة بالحقائق الأدبية والأفكار والمشاعر الإنسانية، التى لا يمكن فهمها بدون دراستها لذاتها فى آداب كثيرة. ونشأ لذلك ما سمى فى حينه بالأدب العام[٣]، لتحتل فيه فلسفة الأدب مكان الصدارة، وبذلت جهود كبيرة فى سبيل تفسير التيارات والحركات الأدبية المتماثلة فى عدد من الآداب والثقافات، وتكوين النظرات التركيبية لتاريخ الأدب العالمى، متعاليا على حدود القوميات واللغات. ومع ذلك لم تنج بحوث هؤلاء من تسلط فكرة العلاقات عليها، ولم تتحرر تماما من أسر مقولات التأثير والسببية وفرضية الأصل الواحد للظاهرة الأدبية ذات الأشكال المتعددة. ثم جاء المحدثون ليعطوا قوة دفع جديدة لفلسفة الأدب، مستعينين بمناهج مختلفة أمدتهم بها النهضة المعاصرة فى مجالات الاجتماع والعلوم الطبيعية واللغة والنقد. وعن طريق الإدراك المكثف للنصوص المتنوعة بحسب اللغات والآداب والمؤلفين، استطاعوا أن يتناولوا بالتفسير وإثارة الفكر معطيات أساسية فى الأدب تتعلق بمفاهيمه وأشكاله ومناهجه. ويمكننا أن نجمل هذه المعطيات من خلال مجموعة من الأسس أقام عليها المحدثون تصورهم لها:

١ ـ التفسير الاجتماعى والاقتصادى:

استعار المقارنون المحدثون هذا المبدأ من المادية التاريخية، ولم يأخذوه على إطلاقه، وإنما استعانوا به فى حدود؛ فقد تبين لهم جدواه فى تفسير بعض الظواهر، وعجزه عن تفسير بعضها الآخر. فقد لاحظوا أن الحركات الأدبية التى ازدهرت فى أماكن عدة من أوروبا أثناء القرن السابع عشر ـ لم يكن بينها من الصلات المباشرة ما يسمح بتفسيرها فى ضوء فكرة التأثيرات لأنها متزامنة تقريبا، ولم يتوالد بعضها عن بعض وفق إيقاع زمنى فى خط مستقيم، ومن ثم لم يجدوا بدا من الرجوع فيها إلى تفسير مزدوج يجمع بين القول بالأصل المشترك، وفكرة الحتمية الاجتماعية والاقتصادية، فقالوا إن الباروك بأنواعها الإيطالية والفرنسية والألمانية والسلافية، وكذلك «الإيفويسم»[٤] فى انجلترا، و«الكولترانسم» و«الكونسبتسم» فى فرنسا، كلها حفيدات للجد المشترك وهو«البتراركية» فى القرن السادس عشر. ولم تكن تلك الحركات إلا إعادة تقديم لإحساسات البتراركية وأفكارها، بل أشكالها التعبيرية والشعرية، فى أعمال أدبية ذات روح مختلف، ولا يكفى لتفسير هذا الروح القول بلحن العصر air du temps [٥]، وإنما هو الانعكاس للحتمية الاجتماعية الاقتصادية، حسب تعبير الماركسيين، وهو انعكاس أيضا أو نتاج للاتجاهات الدينية التى كانت تتصادم وتتفاعل فى عهدى «الإصلاح» و«ضد الإصلاح»[٦].

كذلك فيما يتعلق بالرواية الريفية ذات الواقعية الصحية التى تعرض فى إعجاب عالم الريف، من أجل أهداف تعليمية، وفيها يمتزج الخيال الشعرى بالواقع. ازدهرت هذه الرواية فى القرن التاسع عشر، وظهرت فى سويسرا وانجلترا وفرنسا على فترات متقاربة، ابتداء من سنة ١٨٣٦، تاريخ رواية «مرآة الفلاحين» Der Baurens Piegel لرجل الدين السويسرى، الذى يكتب بالألمانية ألبيريتزيوس، والذى اختار له اسما مستعارا «جرمياس جوتلف». ثم تلته فى الفرنسية جورج صاند، وفى الإنجليزية جورج إليوت، وفى النرويجية بيورنسن. كان من السهل على مقارنى الأمس أن يسلكوا جميع كتاب هذه الرواية فى خط واحد، ينتهى إلى الكاتب السويسرى ومصادره التى استقى منها، خاصة وأن القرائن التاريخية قد تؤيد ذلك. ولكن فلسفة الأدب ترى أن الازدهار الملحوظ للأدب الريفى فى القرن الماضى يضرب بجذوره فى الأرض الأوروربية، لكى يحتج بطريقته على ما أوجدته النهضة الصناعية من تجمعات مكثفة ومزدحمة تذبل فيها حياة الطبقة العاملة. ومن ثم تقول بتعدد الأصول، وتدخل السياق الاجتماعى والاقتصادى، والسوابق الشعرية والنثرية، مثل القصيدة الرعوية التى جددها جسنر السويسرى، والرواية الرعوية عند فلوريان الفرنسى (١٧٩٤)، والقصيدة الريفية التى يمثلها هيبل خير تمثيل، ومما له دلالته أن يكون هو أيضا رجل دين، وكذلك قصيدة جوته التى تحمل عنوان «هرمان ودوروثى»[٧].

وهذه الظروف الجديدة التى أوجدها تطوّر الصناعة، واضمحلال الأوهام العاطفية والأخذ بالقوانين العلمية ـ فيما يرى فيلسوف الأدب ـ هى التى ينبغى الرجوع إليها لتعليل نشأة الرواية الواقعية والطبيعية التى عرفت شهرة فى أواخر القرن التاسع عشر.

وإذا كانت الطاحونة المائية قد نتج عنها المجتمع الإقطاعى، فقد أمكنها أيضا أن تنشىء أدب القصور. وبالمثل إذا كان الانتقال إلى

المجتمع الرأسمالي قد تم عن طريق الطاحونة البخارية ، فليس هناك ما يمنع من إدخال الرواية الواقعية في هذه العلاقة السببية .

ولكن التفسير الاجتماعي الاقتصادي الذي يتفق بصفة جزئية مع المادية التاريخية ، لا يمكن أن يكون على إطلاقه وفي كل الأحوال . وذلك لأن الأبنية الاجتماعية والاقتصادية المشتركة يجب أن يكون انعكاسها ظواهر متطابقة ، لا متشابهة فحسب ، والتطابق في الواقع لم يوجد إلا على مستوى الأيديولوجيات ، لا على مستوى الآداب . أما التشابه فيفترض تنوعا في الخلفية المادية للمجتمع ، يتحكم فيه عوامل المزاج القومي واللغة ، والوعي بالماضي التاريخي الخاص بكل أمة . ومن ثم يبدو هذا التفسير « المادي » عاجزا عن أن يبين حيوية التقاليد الأدبية التي تبقى أحيانا في حالة أبنية عقلية مكتسبة على شكل « ثوابت » كما يسميها كوريتوس يستعملها الخلف بلا وعي لما يدين به للسلف . ووجود الأجناس الأدبية في تعاقب زمني diachronique هو الدليل على وجود تقاليد تفرض نفسها على المؤلفين . والذي يحدث هو أن العمل الأدبي يخلق شكله الخاص به ، وأنه ينساب في شكل هو ميراث من الآداب القديمة ؛ فالأجناس الشعرية والنثرية كلها عبرت القرون على هذا النحو ، عبارة عن أوان حقيقية تملأ كل مرة بسائل مختلف . وهذه الأواني من ناحية أخرى يصيبها شيء من التغير ، بتأثير السائل الذي يصب فيها ؛ ولكنها لا تفقد ملامحها الأصيلة . والمآسي برغم تحولاتها الكثيرة من الإغريق إلى إبسن وأونيل وكلودل ذات ملمح مشترك ، هو تقديم رؤية للعالم قدسية أو نحسيّة أو دينية .

ويرى مؤرخو الأدب العام أن دراسة الظاهرة الأدبية على المستويين الدياكروني والسنكروني تمثل إضافة ضخمة للأدب العام ، يحدد بدقة أسلوب العصر والإضافات الحقيقية للكتاب ، وعبقرياتهم الخاصة ، والحيوية الكامنة لبعض الموضوعات ، وخاصة إذا كانت الظاهرة تتعلق بموضوع واحد تناوله كثير من المؤلفين المختلفين في الزمان والمكان ، كما في هذا الفيض من الأعمال التي تناولت أنتيجونة أو أمفيتريون[٨] ، أو الأشعار التي لم تتوقف عن الحديث عن الأبطال في كل الآداب .

وهم يعترفون بأنهم في دراساتهم للظاهرة الأدبية على المستوى السنكروني بالذات — مازالوا مسبوقين ببحوث غيرهم من مؤرخي العلوم والفكر والاجتماع ، وأن القول بارتباط الظاهرة الأدبية بالسياق الاجتماعي والاقتصادي يتطلب برنامج بحوث لدراسة الظروف الحياتية ابتداء من أمعنها في المادية إلى أكثرها سموّاً وروحانية ، ولانعكاساتها على الأخيلة والمشاعر . فالمقارن عليه أن يتساءل عن شكل الحضارة ، الذي يرتبط به أدب ما ، وسيرى أن هناك علاقة بين أنماط الحضارة وأشكال الأدب ، فالغزل العف « البلاطي » يرتبط بحضارة القصور ، ورواية الأخلاق والعادات بمجتمع المدينة ، والخرافة بمجتمع الفلاحة . وعليه أن يتساءل كذلك عن الاختيارات السياسية والأخلاقية والدينية والفلسفية التي تصدى الكتاب لمناصرتها أو مقاومتها ، وعن الفلاسفة الذين شايعهم الكتاب أو اختلفوا في أمرهم . والمقارن مطالب كذلك بالتعرف على الطريقة التي بها يحبون : أهي المثال الأفلاطوني ؟ أو الرومانسي الرقيق ؟ أو الحب على طريقة الليدي شاترلي الممعنة في الاستجابة لنوازع الحسّ ؟ وهو مدعوّ أيضا إلى أن يحدد نوع التصورات العلمية التي يعتنقها المؤلفون ، المتحدون في الزمان ، المختلفون في المكان والمعتقد . فلا يمكن أن تتفق رؤية من يؤمن بدوران الشمس حول الأرض ورؤية من يعتقد بمركزية الشمس ، أو الذي طورد بسبب فكره الحر . كما أن عليه أن يقيم معالم الصورة التي لدى الكتاب عن الزمن : أيؤمنون بانسيابه ، أو بحركته الدائرية ، أو باستحالة العوْد فيه ؟ ويعكف على درس طبيعة إحساسهم وطريقة إدراكهم ، ولا يتحرج حتى في أن يتساءل عن الشكل الهندسي المفضل لدى الواحد منهم ، فقد قيل إن الدائرة كلاسيكية ، والبيضاوي باروك ، والأرابيسك روكوكو . ويجتهد المقارن ، أخيرا ، في أن يستخلص من كل هذا تصور العصر للحياة والموت .

كل هذا ليس في القدر الأكبر منه إلا برنامج بحوث ينتظر المقارنين الذين سبقهم في سبيل تحقيقه مؤرخو العلوم في ميادين الفكر والسلوك والاجتماع ، علما بأن وسائل المقارنين الأدبية قد تكون لا غنى عنها لإكمال بحوث هؤلاء الأدلاء الذين سبقوا على الطريق . والمطلوب أن تتم المشاركة بين الجانبين . « ففي روح التعاون الوثيق بين هذه المجالات يمكن أن تتحقق الوحدة بين التقاليد الباقية عبر العصور وخطرات الإلهام المتجددة ، وهذا ما يحقق مشروعية الأدب العام » .

٢ ـ الجواهر الثابتة « الإيونات[٩] » الأدبية

إن البحث عن الوحدة وراء الكثرة ، والجوهر وراء الأعراض سمة أساسية للتفكير الفلسفي . وقد لجأ بعض دارسي فلسفة الأدب إلى تطبيق هذا المبدأ للوصول بالظاهرة المتشعبة إلى عنصرها البسيط وجوهرها الفرد . ولا شك أن مثل هذه النظرة النافذة إلى أصول الأشياء كفيلة بأن تعيد ترتيب خريطة الأدب ، بما تخلقه من علاقات جديدة بين الظواهر الأدبية . والمثال لذلك نقدمه من تاريخ الرومانسية في أوربا . فقد اعتاد مؤرخو الأدب على أن يدخلوا في فترة ما قبل الرومانسية في فرنسا التأثيرين الإنجليزي والألماني . ومن ثم يسلمون هذه الفترة حكرا على المقارنين الذين ينوّهون عادة بذكر أسماء أمثال رتشاردسون ويونج وهارڤي وجراي وستيرن[١٠] . ولكن فيلسوف الأدب يمكنه أن يلمح اتصالا بين الباروكية والرومانسية ، ويتعرف عليه بسهولة وراء واجهة كلاسيكية في ألمانيا وانجلترا . وهنا يتساءل : ألا يكون الأمر على هذا النحو بالنسبة لفرنسا ؟ حقا قد يكون الاتصال بين الباروك والرومانسية في فرنسا أكثر خفاء ، ولكنه موجود بين تيارين متشابهين في الروح ، وينحصر الخلاف بينهما في النغمة ودرجة الإيقاع ؛ فكلاهما ينفر من الواضح المحدد ، ويميل إلى الغائم اللامحدود ، وكلاهما يميل إلى اقتحام عالم النفس واكتناه قضية الإنسان ، وهما معا يرفضان النظام والتناسق ويفضلان الحركة والفاعلية ، وهما معا يجنحان إلى الإثارة والإيحاء ؛ لتعقد أواصر الصلة إذن بين التيارين ، ولتضيق بذلك دائرة القول بالتأثيرات

الأجنبية على الرومانسية الفرنسية . فلا تكون هذه الأخيرة ، كما هو الشائع فى كتب الأدب ، ثورة تعزى أسبابها جميعا إلى رياح التأثير الهابّة من الشمال والشرق ، وإنما تكون مجرد تطوّر ساعد على سرعة إيقاعه التأثير الأجنبى ، الذى كان له دور العامل المساعد يزيد من سرعة التفاعل .

وهذه النظرة الجديدة لأصول الرومانسية الفرنسية من شأنها أن تمس بعض الأحكام المسلّمة لدى مؤرخى الأدب ، فقد حدّد هؤلاء لأدبهم القومى ملامح حركة رومانسية خاصة ، ربطوها منذ البدء بالرومانسية المجاورة فى انجلترا وألمانيا ، والتى كانت بدايتها الرسمية فى العقد الأخير من القرن الثامن عشر . ومن ثم أطلقوا على فترة سابقة على هذا التاريخ ـ كانت تحمل الكثير من سمات الرومانسية ـ فترة ما قبل الرومانسية ، وتشمل هذه الفترة جيل روسو وأتباعه . وعدّوا شاتوبريان ولامرتين وهيجو ممثلى الرومانسية بمعناها الاصطلاحى . ولكن فيلسوف الأدب ، من منطق البحث عن العنصر الثابت ، يرى أن الرومانسية الأولى تعود بالفعل إلى جيل الطليعة من روسو إلى سينانكور ، ثم اعترتها إغفاءة بتأثير الظروف السياسية وإعادة الإمبراطورية ، وكذلك بتأثير الكشوف الأثرية التى أيقظت فى النفوس روح الإعجاب بالقدماء من إغريق ورومان ، أعان كل ذلك على إعادة تثبيت الأوضاع الكلاسيكية . ولكن هذه لم تدم طويلا ، فسرعان ما بعثت الرومانسية من جديد ، متولدة عن الأولى ، بفضل كتّاب مثل نودييه[11] ، أحد مراكز تقوية الإرسال القومى ، حسب تعبير بيشوا البارع[12] ، وبمعونة بعض العوامل الخارجية : تأثير هوفمان[13] الألمانى ، على سبيل المثال . رومانسية ثانية ، يمكن أن يطلق عليها «ما فوق الطبيعية» ، وهى عصر نرفال وبودلير ، وبعد قليل عصر رامبو ولوتريامون[14] . وبالنظرة نفسها تتسع لوحة الرومانسية الأوربية ، فلم تعد تقتصر على بضع سنوات من القرن التاسع عشر ، وإنما يجب أن تمتد فى هذه الناحية وتلك لمدة تزيد عن قرن ، لتضم إليها حركة «العاصفة والهجوم» والكتابات ذات الاتجاهات الثورية فى ألمانيا وأوروبا الشرقية وإيطاليا ، وكذلك الأيديولوجيات الاجتماعية واليوتوبية . وقد يقال على سبيل الاعتراض إن فى مثل هذه النظرة الموسّعة قضاء على أصالة عصر أدبى محدد ، وتذويب شخصيته فى محيط تصوّر غير محدّد . ولكن الفكرة التى يستهدى بها فيلسوف الأدب هى الدعوة إلى الكشف عن عنصر ثابت من الباروك فى كل الحضارات وفى كل العصور ، عنصر ينتمى إلى ديونيزيوس[15] ، فى مقابل عنصر آخر ينتمى إلى ابولو رمز الكلاسيكية . وهذا العنصر الثابت التجريدى ـ فيما يرى الفيلسوف ـ يجد تجسيده فى اللغات والأمم والمجتمعات والتقاليد ، والأفراد أنفسهم . فليست هذه كلها إلا أكسية متنوعة لجوهر واحد ، ومن ثم تنوعت تعريفات الرومانسية حسب القوميات ، وكانت مثار تعليقات لا تنتهى . والمسألة تعود إلى التشبث بالأعراض وإغفال الجوهر . وتدل بحوث أخرى[16] فى هذا الاتجاه على وجود «عنصر تصنيفى» مختف تحت أنماط التعبير الزخرفية : الأسبانية ، والألكساندرينية[17] ، والتصنع[18] ، والروكوكو[19] ، والتكلف لدى بعض السرياليين وعنصر من التارجح بين قطرين : الكلاسيكى والرومانسية ، فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى ، وحتى فى الأدب الإغريقى .

وعلى مستوى آخر ، إذا كان المقارن يتتبع سير جنس أدبى ؛ كالمأساة ، عبر العصور والآداب ، منذ نشأتها فى بيئتها الأولى عند اليونان إلى تجدد الاهتمام بها فى العصور الحديثة ، ويقابل بين مجموعة من المآسى الجيدة ـ فإن فيلسوف الأدب يصل من هذه النظرات المقارنة إلى تأمل مفهوم المأساة فى ذاته ، كما استنتج شتاينر أن الفكرة المسيحية تقضى على المأساوية ، وأنه لا توجد مأساة مسيحية حقيقية . وقد ينتهى إلى أن التعبير عن المأساوى فى ذاته لا يقتصر على الشكل الأدبى للمأساة الإغريقية التى جددها الكلاسيكيون ، وإنما قد يوجد فى الغنائية ، كما يوجد فى الرواية أو الملحمة ، وأن الوضع المأساوى للإنسانية قد يصوّره كيركجارد أو الأوبانيشاد بنفس القدر الذى يصوره به سوفوكليس أو بريخت .

٣ ـ التراسل بين الفنون :

وفلسفة الأدب مدعوة إلى دراسة العلاقة بين الأدب والفنون على أساس من تطابق الإحساسات وتجانسها فى مختلف الفنون . وهذه العلاقة تكاد تكون دراستها حكرا على علماء الجمال الذين يحيطونها بتجريدية غامضة ، مع أن ملاحظة الوقائع المحسوسة كفيلة بأن تمد المقارن وفيلسوف الأدب بملاحظات مفيدة فى هذا المجال ؛ فالحس السليم يدرك مقدار القرابة بين مختلف مناطق الشعور والذوق والفكر والعقل ، ويدرك أن الانتشاء بالجمال واحد فى اللون والإيقاع وتناسق الكتل واللحن والنغم ، ومن ثم جاز للحركات الأدبية أن تستعير أسماءها من تاريخ الفن ، وللحركات الفنية أن تحمل أسماء من تاريخ الأدب . وعلى الحدود بين الأدب والفنون يوجد كثير من المشكلات ، لا يمكن تناولها إلا من خلال أمثلة تنتمى إلى مجموعة من الثقافات والآداب المختلفة : ما العلاقة بين الشعر والموسيقى ؟ وماذا تعنى محاولات الشعراء المتعددة ليأخذوا متاعهم من الموسيقى كما كان يريد مالارميه . كيف تلقى الأدباء العون من الفنانين : موسيقيين ورسامين : فكم يدندن باللحن الكبير لمصارع الثيران فى أوبرا (كارمن) هؤلاء الذين لم يقرءوا ولن يقرءوا قصة ميريميه ! وإلى أجهل السياح كم تحمل وقفة (سيرين) الصغيرة فى تمثالها الحزين بميناء كوبنهاجن رسالة أندرسن[20] ! وكم بعثت الصور فى بعض الأعمال الأدبية من الحياة ما يفوق الحياة التى تمنحها الترجمة : كيف رأى جرافلو الفرنسى مسرح شكسبير وهوجارث الإنجليزى موليير؟ وكيف عبّر جوستاف دورى الفرنسى عن عبقرية دانتى وسرفانتس ؟ وكيف عبّر عن النغمة السيرناتورالية التى تحرّك رائعة كوليردج : «أغنية البحار القديم» ؟ ثم ما تأثير الصور التوضيحية التى تصحب الأعمال الأدبية فى النص الأصلى أو الترجمة ؟ ومن قبل لاحظ فان تيجم أن الخاصية الرسمية لليالى يونج كانت فى ترجمة لبتورنور أوضح منها فى النص الأصلى ، وأن ذلك يعزى إلى الرسوم المصاحبة

للترجمة الفرنسية . وإذا كان الفنانون قد استلهموا أعمال الأدباء فإن هؤلاء أيضا يدينون للفنانين بكثير من الإلهام : كيف وقف الشعراء على القصور والمتاحف ، من البحترى ، والخاقانى على إيوان كسرى إلى جوتييه وشوقى على لوحات إسبانيا وقصورها ؟ . وعلى مستوى العلاقة بين الكلمة والصورة تطرح قضية المنافسة بين السينما والرواية ، (فقد ساعدت السينما بمنطق الصور المتعاقبة التى تخلط الزمن الماضى بالمستقبل – على أن يتابع الجمهور الموقف بطريقة شاملة ، ويعرض عن الواقعية فى المسرح والرواية) ، والتحويل السينمائى للأعمال الأدبية ، والمناقشة الدائمة حول التصوير الشعرى .

ولا نترك العلاقة بين الأدب والفنون . دون أن نشير إلى علاقة الأدب مع نفسه ، وهذه أنتجت النقد ، أو ما يمكن تسميته بالنظر العقلى فى الأدب ، وهو فيض من المفاهيم الخاصة بالإبداع : مثل الأصالة ، والتقليد ، والمصدر . أو بأشكال التعبير مثل رفيع ، هزلى ، وهمى ، أو بمسلك تجاه الحقيقة مثل الواقعية ، الطبيعية ، الرمزية ، السريالية . أو بمذاهب مثل التصويرية والتعبيرية . أو تيارات مثل البتراركية ، أو عصور كبرى مثل الإنسانية ، الباروك ، الرومانسية . وهذه المصطلحات فقدت مع الزمن وكثرة الاستعمال قدرتها على الإيحاء بمعنى محدد . ولذا تظل الحاجة ماسة إلى دراسة دلالية لها تستعين بالأمثلة المتنوعة المحددة الاستعمال بتاريخها وسياقها .

٤ – التحليل والتركيب :

والسؤال الجوهرى الذى يعرض لفيلسوف الأدب ، ولا مفر له من الإجابة عليه هو أى المناهج أنسب لدراسة الأدب والتعرف عليه ؟ وفى إجابته سيضع الفيلسوف نصب عينه إنسانية الظاهرة الأدبية ، وارتباطها بحركة التاريخ والفكر والفن ، على المستويين المحلى والعالمى ، وخصوصيتها الذاتية . ويحاذر فى الوقت نفسه من أن يتخذ لدراسة موضوعات الأدب منهجا يقوم على تصورات ميكانيكية بحتة ، مستمدة من انعكاسات الواقع المادى الخارجى أو مناطق اللاشعور الداخلى . وسينتهى به ذلك إلى تفضيل منهج بين التحليل والعلاقات معا . منهج مستلهم من العلوم البيولوجية ومن الدراسات فى تاريخ الفن ، منهج يبدأ بعملية وصف قاعدية لموضوعات الأدب ومواقفه وأشكاله وأساليبه وأنماطه التعبيرية ، ثم ملاحظتها وتصنيفها للكشف عن بعض المشابهات بين الناس والأماكن والعصور التى تكون ناشئة عن تشابه فى الظروف أو عن صلات القرابة . ويصدر تحليلها فى الحالة الأخيرة عن المنهج التاريخى التقليدى .

وهذا المنهج كما هو واضح يتيح للمقارن الحديث أن يقارن أعمالا لا تربط بينها سببية مباشرة ، بينما تجمع بينها رابطة مشتركة من البناء أو الوظيفة ، على اعتبار أن المقارنة تعنى فى الواقع تقريب الأشياء بعضها من بعض عن طريق المشابهة المقنعة ، واستبدال التحليل المنهجى بالانفعال أو الإدراك المبهم للعلاقات . وعلى ذلك ، إلى جانب مقارنة بين «فيدر» لراسين و «هيبوليت ملكا» ليوربيدس – يمكن أن يضم موضوع المرأة العاشقة لابن زوجها ، على سبيل المثال ، أعمالا أخرى لا تمت بصلة القرابة المباشرة لفيدر وذريتها الأدبية ، مثل زليخا امرأة العزيز ، وجارية الملك كورديس فى «سندباد الحكيم» الأثر الفارسى ذى الأصل الهندى[٢١] .

وفى ضوء هذا المنهج التحليلى لا يتردد المقارن فى أن يتناول الأعمال المختلفة لمؤلف واحد ، كأنها خلايا عضوية منفصلة بعضها عن بعض ، فضلا عن أن يجزئها بحسب مقاطع رئيسية أو وجهات نظر جزئية ، مع التوقف فى النقطة التى تكون فيها الأجزاء مجرد وحدات قابلة للتبادل فيما بينها وفقا لنظام متصور سلفا ؛ فهو يعزل على سبيل المثال كل ما يتعلق بالعناصر الأربعة ، أو بفكرة الزمن ، فى عديد من الأعمال الأدبية التى تنتمى إلى مجموعة من اللغات أو الثقافات .

ولا جدال فى أن المنهج التحليلى الذى نشأ فى العقد الثانى من هذا القرن بتأثير المدارس اللغوية الحديثة – قد تلقى دفعة فى الآونة الأخير بدخول الإحصاء مجال الدراسات الإنسانية ومنها الأدب . فقد أصبح من الممكن التعبير بالكم بشكل ما عن القيم الجمالية للنصوص ، عن طريق مواجهتها من الخارج بإحصاء الترجمات وأشكال المحاكاة والاستشهاد وإعداد الخطوط والرسوم البيانية ، للوصول إلى تحديد رأى عام أدبى وتحديد اتجاهات كبرى للإبداع الأبدى ، ثم مواجهتها من الداخل عن طريق تحليل نحوى وأسلوبى ، (تردد الكلمات والجمل على سبيل المثال) . كما ساعدت البحوث الحديثة فى مجال الترجمة على تحليل العملية المعقدة التى تتم أثناءها ، وتحديد العلاقة بين اللغة ، وأشكال الفكر ، فقد تبين أن الترجمة – بفصلها بين التعبير والإبداع – تعزل أجزاء – بطريقة ميكانيكية لا يستطيع أمهر الكتاب أن يميزها بسهولة فى لغته الخاصة . وهى بذلك «تمثل معملا من نوع ممتاز يتم فيه تحليل الإكسير الغامض للأدب وتقطيره» . وليس الأدب إذن إلا ترجمة : يترجم أولا الحقيقى – الحياة ، الطبيعة – كما تفعل الفنون الأخرى ، ثم يترجمه الجمهور بدوره إلى مالا نهاية . ولهذا توجد الفجوة دائما بين العمل الأدبى وقارئه . والمقارن يهتم بصفة خاصة بهذا النوع من الفجوة التى تمثله الترجمة ، وهى واضحة محسوسة عندما تكون بين لغتين ، ولكنها ليست أقل وضوحا واستحقاقا للدراسة ، حينما تكون داخل أدب بعينه ، صادرة عن تطور اللغة وطرائق التفكير والذوق (شرح النصوص) .

ومن هذه البحوث استخلصت فكرتان : فكرة الشئ الأدبى ، بمعنى استقلال الأدب عن إدراك المتلقى بمجرد أن تعطيه المطبعة شكله المحدد ، على نحو ما يكون بالنسبة للوحة أو لحن ، مع اختلاف فى الدرجة بين الأدب واللوحة فى ذلك . وفكرة الكنز الأدبى الذى يتضاعف باستمرار من خلال العصور ، أشبه ما يكون بنوع من رأس المال ذى الربح المركب . وهذه الفكرة الأخيرة من شأنها أن تطامن كثيرا من غلواء الكتاب فى ادعائهم للأصالة ، وتذكر بقوله لابروبير : «إنها حرفة أن تصنع كتابا ، كما تصنع ساعة . وإننا محتاجون فى تأليف الكتاب إلى ما هو غير العقل» . فلم يعد مفر من التسليم اليوم بأن الكاتب – فنانا عبقريا أو صانع كتب ماهرا – ينتمى

إلى عالم أهل الأدب الذى يتجاور فيه جنبا إلى جنب الأستاذ والتلميذ، الأسلوب الذاتى والوصفة التعليمية الجاهزة، الإبداع الحر والصنعة المكتسبة، الحاجات الدائمة والحاجة العارضة، المزاج الفردى والتقاليد المتلقاة.

ولنتعرف الآن على المنهج التحليلى وكيفية تطبيقه على الأدب سنرى أن هذا المنهج يقوم:

أولا: على تصنيف الموضوعات الأدبية thèmes و motifs إلى خيالية وحقيقية. ويندرج فى الخيالية: الحكايات الشعبية المروية شفاها، والقصص الوهمية ذات الأصول المكتوبة، والأساطير. ويندرج فى الحقيقية النماذج النفسية والاجتماعية، والشخصيات الأدبية، ومجموعة المواقف والأشياء المفضلة منذ القدم لدى الأدباء.

(أ) وفيما يتعلق بالحكايات الشعبية كانت ميدانا يجتذب المقارنين، فكان علماء الفولكلور والسلالات البشرية فى طليعة الروّاد الذين درسوا أصول الأدب وتشعباته فى أشكال الأدب الشفهى، وظهوره فى الملاحم الأولى والدراما والقصائد الغنائية، ودرسوا موضوعات القصص الشعبى، وهجرته، وكيف ومتى دخل الأدب «الرسمى». واتجهوا بصفة خاصة إلى حكايات الحيوان والخرافات المشتركة لدى الإنسانية. وكان البحث فى العلاقة بين لافونتين وبيدبا يبدو سهلا للغاية، كما كان العثور على خرافة أزتية من التراث المكسيكى القديم فى حكاية فرنسية قديمة شيئا مثيرا للروح مثل تتبع طبقة جيولوجية من شاطئ الأطلنطى إلى الشاطئ الآخر. ولكن دراسة الفولكلوريات ـ وتكاد تختلط فيها الحدود بين علوم اللغة والأجناس البشرية والأساطير والدين لم تلبث أن فقدت جاذبيتها بالنسبة للمقارنين، فأصبحت توكل إلى علماء الأجناس، أو الباحثين فى مجال الأدب الشعبى. هذا الفرع من الدراسات الأدبية الذى يدرس مجموع مدنية الشعب بعاداته وخرافاته وفنونه، ولا يهتم كثيرا بالجماليات. وقد تمّ رسم الحدود بينه وبين الأدب الرسمى، على أساس أن فكره «الأدب» تتضمّن «تأليفا واعيا وعالما لعمل جميل مكتوب مقدّم إلى استمتاع جمهور مثقف، وإلى فكرة النقدى أيضا.» وأصبح اهتمام المقارنين اليوم بالحكايات الشعبية يكاد يكون مقصورا على البحث عن المصادر الفولكلورية لبعض الأعمال الأدبية الكبرى، «فاوست» على سبيل المثال.

(ب) أما القصص الوهمى المكتوب Le fantastique livresque و فمحدود من حيث طبيعته. ولكن ميدان الدراسة فيه غير محدود، فالاستعارات فيه من العوالم الشرقية: فارسية وعربية وهندية أوسع من أن تحيط بها الدراسات التى تمت بالفعل. يكفى أن نشير إلى ألف ليلة ودخولها المنتصر إلى تقاليد الآداب الغربية. وقصص الجنيات التى ماتزال تجد أنصارا لها فى كل اللغات، وهى تثير اهتمام المقارن بما تتضمنه من كشف عن الرغبات العميقة فى النفس، بقدر ماهى تسلية خفيفة، ومعرض للتجديد فى الأساليب، وتعلّة لانطلاق الخيال الخاص بكل شعب. وبالإضافة إلى عنصر الحكاية ـ شخصية الجنية نفسها وقصص الأشباح وتمثُّلها للناس تعد كذلك مادة شعرية. والكائنات غير المرئية من جنيات الهواء فى الميتولوجيا اليونانية، والتوابع والزوابع عند العرب، وأرواح العناصر عند متعاطى السحر والتنجيم ـ كلها كم غذت الأخيلة وماتزال، وحتى فى القرن العشرين لم يعدم «الشيطان» و «الملائكة» أن تقول أشياء لريلكه، وبول فاليرى، والعقاد. وسيلاحظ المقارن أن امتدادات الخرافة فى العصور الحديثة فقدت الاعتبار إذا نظرنا إلى النجاح الذى حققته «رولان» أو «لانسلوت» وخرافات الملك «آرثر» ورفاقه، فرسان المائدة المستديرة.

ومنذ أضفى البعد الفكرى على «الفانتستيك» فى أعمال كازوت وهوفمان ثم إدجار ألان بو ـ صار جنسا أدبيا مهما، وصار منذ السرياليين محورا لرؤية جمالية وفلسفة حياة وتصوراً للفكرة والتعبير. عبارة عن عالم «ما ورائى» كامل، للكلمة الشعرية فيه سيادة مطلقة. وهو بامتداداته الحية والمنقرضة يقدم مجالا لدراسات منهجية لفيض من الموضوعات والمواقف والشخصيات لم يتوقف الأدب عن إعادة تناولها، ولا شطحات الخيال عن تصوّرها فى رؤى لا حصر لها.

(ج) والأساطير مهما يكن تعريفها ـ تستند فى نشأتها إلى المعتقد الشعبى الطموح الفطرى إلى تفسير ظواهر الكون، وقد قدر لليونان واللاتين أن يبوّئوا أساطيرهم مكان الصدارة فى عالم من الأدب ينسج فيه على طريقة «بنيلوب» حول الأسماء الأسطورية منذ قرون خيوط شبكة متراكبة الطبقات لا نهاية لها! وقد انتهى الزمن الذى كان فيه الفنان أديبا أو رساما يجد لزاما عليه أن يبدأ حياته الفنية بإعادة التناول لعمل ناجح، يتخذ من اسم أحد أبطال الأساطير محورا له. ومع ذلك مازال عدد كبير من هؤلاء الأبطال تحيط به هالة التألق، سواء منهم من يضعه تروسون[22] فى دراسته عن «بروميثيوس» فى تيمات الأبطال، أو يسلكه فى تيمات المواقف. ويريد بالأولى التيمات التى أقيمت على ذات مركبة تصلح نموذجا، يبرز ملمح أو آخر من ملامحها حسب الفترة، أو الأمة. أو الكاتب. ويرى أن الثانية أمعن فى طابعها غير الشخصى، وتستلزم لعرضها عملا أدبيا أطول مشتقا من نموذج أعلى، «انتيجون أو ايفيجينيا» على سبيل المثال، بينما تكفى إشارة أحيانا لتخليد أحد تيمات النوع الأول.

والمقارن يميز بين طريقتين للإستخدام الأدبى للأساطير: طريقة يلجأ بها الكاتب إلى الاستمداد المباشر والمقصود من هذه الخزانة الأدبية الحافلة والمريحة فى الوقت نفسه، بعد الاطلاع على ما كتب قبله فى الموضوع، والمثال الأشهر لذلك هو «أمفيتريون ٣٨» للفرنسى جيرودو الذى سبقه إلى تناول الأسطورة اللاتينية سبعة وثلاثون كاتبا. وطريقة ثانية تقوم على الاستهداء بالنموذج عن كثب، واحتذائه بطريقة غير مباشرة. وهنا يتعلق الأمر بتشكيل رمزى لمشكلة فكرية أو موقف عاطفى، ويصبح «بروميثيوس» أو التمرّد، و «أورفيه» أو الإبداع الفنى، و «سيزيف» أو المحال مجرد أبنية أو نماذج عليا، إذا استعرنا مصطلح يونج، وتمضى الأعمال التى تنتسب

إليهم فى تسلسل ، إلى النقطة التى لا تذكر فيها أسماؤهم صراحة فينقطع الأثر أمام عين المقارن ، ويصبح الفيصل حينئذ فى توجيه الدراسة وجهة الصواب هو «حِسُّ المهارة» فى تتبع العلاقات بين الآثار الأدبية وتمييز الموجب والجوهرى فيها من العارض والسطحى .

وفى مجال الدرس المقارن للأساطير لا مفر من القول بأن المقارن الغربى يعمل كأنه فى بيته ! فالواقع أن تقاليد الغرب الأدبية تقوم على مجموعات مترابطة ومتلاحمة من الذكريات والإشارات إلى الماضى ، وعلى إلف عظيم لكل ما ينتمى إلى عالم الأقدمين . مما يتيح لشخصيات الأساطير أن تواصل فى صمت حياتها فى ضمير الأمة التى يقوم المقارن فيها ، بدور قرون الاستشعار ، إذا صح التشبيه .

وليس معنى ذلك أن المقارن الشرقى محروم تماما من مجال يستطيع أن يتحرك فيه بيسر . فالأساطير الشرقية ــ المصرية والهندية والآشورية بصفة خاصة ــ وإن بدت فى صورة الأقارب الفقراء بالنسبة للأساطير اليونانية واللاتينية لها عطاؤها الخصب واثرها الذى لا ينكر على الأدب . ونشير بصفة خاصة إلى هذا النوع من الشخصيات ذات الأصل التوراتى والامتداد الأسطورى ، من قابيل إلى مريم المجدلية ، مرورا بأيوب ، وسليمان ، وشمشون وسالومى تلك التى أوجدت فى الغرب والشرق على السواء ذرية أدبية تتنوع من إشارة سريعة إلى عمل أدبى كامل .

وفى العصور الحديثة وجد ما يسمى على سبيل التجوز فى اللغة «الأساطير الأدبية» لتأخذ مكانها إلى جانب الأساطير «الرسمية» . هؤلاء الأدباء الذين نالوا الشهرة الواسعة فى حياتهم ، ثم أعيد تقويمهم بعد مماتهم ، أو على العكس أغرقوا فى النسيان أحياء ، ثم ذكروا أمواتا ، أو مارسوا حياة يختفى فيها الخط الوهمى بين الشذوذ والعبقرية ــ كانوا مادة هذا النوع من الأساطير . «رامبو» ــ على سبيل المثال ــ هذا الملاك الذى يعيش فى المنفى ، كما وصفه مالارميه قال كل ما عنده وهو دون العشرين ، ثم جال فى الآفاق شريدا ، بوهيميا حتى مات فى السابعة والثلاثين . هذه الحياة تناولها اتيامبل بعنوان أسطورة رامبو Le myth de Rimbaud ومن السهل أن نتصور وجود كثير من الدراسات يقوم بها مؤلفون عمن يعدّونهم «أدباء أساطير» تأرجحت النظرة إليهم بين الإعجاب الفائق والإزراء الشديد . وفيها ستكون الكلمة الأولى لرؤية المؤلف الذاتية ، وليس للأحداث المروية عن حياة الأديب ــ ومن هنا فإن هذا النوع من الأساطير لا يكشف عن معناه الحقيقى إلا من خلال الدرس المقارن الذى يمكنه أن يلحظ فروق التدرّج على المستوى العالمى .

ثم نأتى إلى الموضوعات الحقيقية من نماذج نفسية واجتماعية ، وشخصيات أدبية ، وأشياء ومواقف من الحياة .

(أ) سيلاحظ المقارن أن النماذج النفسية والاجتماعية ، وإن كانت تنتمى إلى أوضاع إنسانية بحتة ــ فإنها تستمد وجهها المميز ، بل اسمها أحيانا من عمل أدبى : البخيل ، ومدّعى التدين ، ومعتزل الناس ، والغيور ، والغريب ، والمقامر ، والسادى ، والسوقى ، والابله ... كلها نماذج على درجة من العمومية ، بحيث يمكن أن يندرج تحت كل منها نموذج فرعى او اكثر . وبطريقة اكثر عمومية أيضا تصوّر المرأة أو الطفل : التربية (إميل ــ لروسو) ، وتكوين الفرد (فيلهلم ميستر ــ لجوته) ، وقد أديا إلى نشأة نوعين من الرواية الألمانية[23] ، والحركة النسائية ، الطلاق ، والمرأة المتعالمة ــ كثير من الموضوعات تفيض الآداب فى تصويرها .

وتناول العلاقات العائلية ليس أقل وضوحا فى الأدب : فالأب والابن ، والابن الضال ، والأم ، والأم بلا زواج ! ، والأرملة واليتيم ــ والإخوة الأعداء ــ كلها خيوط نسيج لا يمل الأدب من إعادة تشكيلها وصبغها بمختلف الألوان . وربما تفوق أدب على غيره فى تقديم النماذج الإنسانية . من ينكر ذلك على الأدب الروسى ؟ وربما كان تناول أحد النماذج سمة لعصر بعينه ، أو لتيار فكرى واجتماعى ؛ فالنصف الثانى من القرن الثامن عشر سجل زيادة ملحوظة فى تصوير نماذج الحكمة والتقاليد : زب العائلة ، والمصلح ، والقاضى . وفى القرن الحالى : الفنان ، ورجل الأعمال ، والعامل والفلاح ، والقلق ، والشاك .

وفى بعض الحالات المميزة يتحد الكاتب مع نموذجه ، فيقدم نفسه من خلاله ، وتعبرّ الصورة التى يرسمها له عن تصوّر ، وأسلوب معًا للحياة والجمال : فشاعر البلاط فى عصر النهضة ، والرجل المستقيم ، والفيلسوف ، والفنان ، والمهذب «الجنتلمان» والمتكلف ــ كلها نماذج وجدت تجسيدها الحيّ فى النصوص كما فى الواقع . والمقارن مدعوّ إلى دراستها على مستوى مجموعة الآداب التى ترتبط فيما بينها بأواصر خاصة ، لماذا لا تكون مجموعة الآداب الإسلامية أو الشرقية ؟ بما أن المقارنين الغربيين مازالوا يحلمون بمثلها على مستوى أوروبا كلها ، ويرون أنها السبيل إلى إلقاء الضوء على ما يسمونه تاريخ الأخلاق الأدبية .

وتشكل الحرفة ، رسالة أو مهنة ، هيكلا أساسيا لبعض الأعمال . وتم بالفعل تصوير هذه النماذج : القس أو رجل الدين ، والجندى (ومدعى البسالة منه بصفة خاصة) ، والصحفى ، والموسيقى ، وعمدة القرية ، والخادم ، المحامى ، والديبلوماسى ، والبغىّ (طيبة القلب ، غالبا) ، والجلاد . ولسبب غامض بعض الشيء يبدو نموذج الطبيب ذا اعتبار خاص . وهناك نماذج تطرح مشكلات مثيرة على المستوى الأيديولوجى مثل الزنجى المتوحش والعبد ، والغجرى . ومن بين هذه المهن ــ تحتل مهنة الكاتب المقام الأول ، ويمكن تناوله من الناحية الاجتماعية فى ضوء شهادات معاصريه فيحدّد غناه وفقره ؛ فهو موظف عمومى ، ناظم لشعر المناسبات ، مدوّن للأحداث ، وزير أو سفير ، طفيلى أو نديم ، صاحب دخل مرفه ، مدبرّ أمر الجمهور العريض ، من رجال الأدب ، يعمل كمؤدب أو أمين للكتب ، صحفى أو مستشار حميم . كما يتناول من ناحيته الفكرية ومكانته فى جمهورية الأدب من خلال آرائه المعلنة والتى تأخذ أحيانا صفة ألاطراد ، مثل «دفاع عن الشعر» : فهو كاشف الفكرة ، ربيب آلهة الشعر ، منارة ، نبى ، عبقرية ، مرشد للناس ، فنان ملعون ، عدو للقوانين[24] .

والمقارن فى مواجهة هذه المعارض الحافلة للصور يحاذر أن تختفى النصوص الأدبية من أمام ناظريه ، فيضل فى شعاب التاريخ والاجتماع ، ويحاذر كذلك أن يعتبرها وثائق علمية تكشف عن الروح الإنسانى فى الماضى ، لعدم وجود شهادات أخرى على العصر . لأن تناول النصوص على هذا النحو يعنى عدم الاعتراف بالمسافة التى تفصل الأدب عن الواقع . ومن واجب المقارن أن يتساءل عن هذه المسافة بين الواقعى فى الحياة ، والواقعى الأدبى الذى تدخلت فيه رؤية الأديب . وتقدم الرواية والمسرح المجال الأمثل لبحث هذه المسألة ، فهما يدلان فى الحقيقة على الفجوة بين الموضوع وتصويره ، على العكس مما يسبق إلى الاعتقاد أنهما الأكثر اقترابا من الحياة والواقع ...

(ب) والشخصيات الأدبية مثل النماذج فى انبثاقها من الواقع المحسوس ، ولكنها تفوقها فى التألق واهتمام الباحثين بها ، حتى لتشكل الدراسات حولها عالما بذاته . وسيلاحظ المقارن أن من هذه الشخصيات ما يعود إلى الآداب القديمة ، ويصل إلى حد الاختلاط بالأساطير ومشتقاتها : (ألسست ، ميروب ، إلكترا ...) ، ومنها ما ينتمى صراحة إلى التاريخ (من سقراط إلى نابليون ، مرورا بكليوباترا ، جان دارك ، السيد ، مارى ستيوارت .. إلخ) وهذه الأخيرة مهما خضعت لرؤية الكاتب وتلوينه لها تبقى على اتصال بواقعها التاريخى ، وتظل أشد مقاومة من سابقتها لرغبة الفن فى التحوير والتغيير . وليس من الصعب على المقارن أن يلاحظ أيضا التفاوت الشديد بين الشخصيات فى مجال الشهرة والتخليد ، حيوية معجزة لشخصيتى فاوست ودون جوان ، وعلى العكس تعثر واضح لموضوع قد لا يبدو محروما من الميزات مثل «اليهودى التائه» . وتنسحب الملاحظة نفسها على الدراسات الخاصة بالشخصيات ، فمجرد إلقاء نظرة على القسم الخاص بها : Individual motifs من Biblio.of Com. Lit. ص : ٧٨ ـ ١٦١ يدل على نجاح هذا النوع من الدراسات ، وعلى الاهتمام ببعض الشخصيات على حساب البعض الآخر ، خاصة إذا وضع فى الحسبان أن عددا كبيرا من الشخصيات الأدبية مازال حبيس النصوص النادرة والآداب «الصغرى» التى لم تشتهر على المستوى العالمى .

ومن الباحثين من يفضل قصر البحوث فى مجال الشخصيات على الأعمال ذات القرابة المباشرة . أى على المؤلفين الذين تناولوا نفس الموضوع : «أنتيجونه» ـ على سبيل المثال ـ بين سوفوكليس و روترو فى القرن السابع عشر ، وجان أنوى فى القرن العشرين . وقد يكون من الواجب أن تكون البداية بهذا النوع الذى تكون فيه الأعمال سلسلة متشعبة متصلة فيما بينها . ولكن تعقد النصوص ما يلبث أن يقترح على الباحث منهجا آخر ، يستطيع عن طريقه أن يمسك بالشخصيات على نحو شمولى ، بدلا من أن يبحث عنها على نحو جزئى مغرق فى التفصيلات المتعلقة بأصول هذه الشخصيات وفروعها .

(جـ) ونصل أخيرا إلى قائمة من الموضوعات المحببة لدى الآداب على اختلاف المؤلفين والأمكنة والعصور . تكشف القوائم البيبليوجرافية ـ أيضا ـ عن تفصيل الأدب لبعض الموضوعات ، فى مقدمتها «الموت» : ما أكثر ما تنوع الإحساس الدائم به بين الشعور بعبثية الحياة ، والدعوة إلى الأبيقورية أو الزهد والسلبية . أثير موضوع الموت من خلال «رقص الهياكل العظمية» فى أدب العصور الوسطى ، أو ضم إلى القبور والليل ، ليمثل النهاية الحزينة ، موضوع تقليدى شائع فى شعر الرومانسيين الأول من الإنجليز[٢٥] . والعناصر : من أدب البحر والأنهار ، إلى أدب الأرض والجبال والنار والنجوم والشمس والقمر ، ثم الهواء والنسيم والعواصف ، ومن تركيبات العناصر ينشأ أدب الفصول الأربعة . ولكن الطبيعة أيضا عبارة عن نبات وحيوان وجماد : أدب الوردة من سعدى الشيرازى إلى ريلكه فى العصر الحديث ، مع الإشارة بصفة خاصة إلى «رواية الوردة»[٢٦] فى العصور الوسطى ، ثم الثريا والباروك . وحكايات الحيوان ، والرمز بها «رواية الثعلب» فى العصور الوسطى ، وفى عصر النهضة ، وشعر الصخور والمعادن عند شيلى ونوفاليس . والمدن ، أخيرا ، لها المتغنون بجمالها وهى مزيج من خلق الإنسان والطبيعة ، وبعضها يعيش فى الأدب كما يعيش فى الجغرافيا !

وهناك بجانب «الأشياء» توجد أيضا «المواقف» التى حببت إلى الأدباء : مصارع الطغاة (من يوليوس قيصر إلى كاليجولا) ، وقتل الأبناء ، وهما من المواقف التى تميز بها كتّاب «العاصفة والاندفاع» الحرب والسلام ، والانتقام ، السير على غير هدى ، الشيخ والفتى ، الفراق والوحدة ... الخ .

وهذه المواقف يمكن أن يأتى تصنيفها فى «تاريخ الأفكار» بالنظر إلى عنصر الفكرة فيها . وسواء أكان التصنيف هنا أم هناك ـ فالمهم فى رأى المقارنين أن يتم وفقا للتيم thème الذى يسمح بتجميع الأعمال الأدبية بلا اعتبار للقومية التى تنتمى إليها ، منطلقا من السببية المباشرة بين هذا الأعمال إلى العلاقة النسبية غير المباشرة .

ويرى المقارنون المحدثون أن الدراسات القيمة فى «الموضوعات» قليلة أو فى حكم النادرة ؛ لأنها عرضة دائما للانحراف بالدراسة الأدبية إلى ميادين غير أدبية ، ومن بين هذه القلة النادرة مؤلف تروسون عن بروميثيوس الذى يقال عنه إنه دفع بدراسة الموضوعات إلى الأمام أكثر مما دفعها التوجيه النظرى . ويرون أن الوصول إلى المنهجية الحقة فى دراسة الموضوعات يستلزم قبل كل شىء إعداد القوائم الدقيقة لهذا الفيض الزاخر من النصوص ، مرتبة ليس فقط بحسب عناوينها ، وإنما بحسب التيمات التى تجمعها ، ويتطلب هذا الإعداد فحصا طويلا للنصوص مع الرجوع إلى ماكتب بشأنها فى المصادر المختلفة ، وهى جهود تتجاوز طاقة الفرد إلى الجماعة . ومالم يتم القيام بها فستظل بحوث الموضوعات تعتمد على ثقافة المؤلف وذوقه ، وهما بالضرورة ناقصان واعتسافيان .

ويعترفون بأن تصنيف الأعمال حسب التيم thème ، وهى الطريقة المفضلة لديهم ، قد يؤدى فى بعض الأحيان إلى تفتيت

وحدة العمل الأدبي ، وذلك في حالة ما إذا كان التيم theme لا يعبر عن روح العمل ، وإنما يكاد يمثل فيه عنصرا إضافيا ، والمثال لذلك نجده في التيم الذى يضم تحته عملين لشيلي وميريميه ، هما «اللصوص »(٢٧) و «ماتيوفالكون »(٢٨) ؛ فالعلاقة بين الأب والابن ، وهو التيم الذى يجمعها إلى أعمال أخرى مشابهة ـ ليست فى الواقع إلاجزئية فرعية تضاف إلى الحدث الرئيسى . ألا يعنى ذلك خطر الوقوع فى تحطيم وحدة العمل ؟ تردُّ فلسفة الأدب من منظور الرؤية الشاملة للموضوع بأن وحدة العمل لا تلتمس بالضرورة داخل حجم الكتاب ، بل يصح أن تلتمس فى مجموع أوسع من تصوّر كاتب واحد : فى المجتمع الذى يعيش فيه ، فى التقليد الذى يحيط به ، فى الأسلوب الذى يتبعه بوعى أو بدونه . ومقتضى هذه الرؤية أن المقارن يرى الاتساق بين كاتبين تتبع نظراتهما اتجاها واحدا ولا يتراءيان ـ كمؤلفى روايتين عن البحر أو قصيدتين فى موضوع النار ، يفصل بينهما العصر واللغة ـ ليس باقل ثراء ولا صدقا من الاتساق بين كاتبين يتراءيان ويعكس أيهما صاحبه . فشرط المقارنة أن تدلل على صحتها ، وأن تثير الفكر والروح ، سواء اتخذت خطا واحدا ، أو تعددت أشعتها وخطوطها .

ثانيا : المورفولوجي الأدبي .

يقصد المقارنون بالشكل معنى يتعلق بالصنعة الخاصة ، ويحمل صفة مزدوجة بين الخطة لتنظيم المواد ونموذج أعلى لجنس محدد ، خلقته عبقرية أديب ، أو ناقد منظر ، أو تعاونت على بلورته وتحديده فى أناة جهود الأجيال .

فالشكل بهذا التصور عبارة عن قالب ، على قدر من المرونة ، يضبط المواد ويتفاعل معها فى آن ، يرشد إلهام الأديب ويحدده ، بل يثيره أحيانا ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يشكل عامل ضغط على عبقريته .

والشكل الأدبي يتناوله التحليل المقارن من ناحيتين :

(أ) أشكال التأليف : غنائية ، ودرامية ، وحكائية .

(ب) أشكال التعبير : مفردات ، عبارت مرددة ، صور ، نغمات أسلوبية .

(جـ) تفسير ظاهرة النقل الأدبي .

٢ ـ أشكال التأليف .

وفيما يتعلق بأشكال التأليف يتم التمييز بينها على أساس وظائف اللغة الثلاث : التعبير ، والنداء ، والتمثيل . ففى الغنائية يغلب البعد التعبيرى ، وعماده : أنا ، ضمير المتكلم . وفى الدرامية يغلب بُعد النداء أو الدعاء وعماده : أنت ، ضمير المخاطب . وفى الحكائية يغلب البعد التمثيلى ، وعماده : هو ، للغائب . وقد يتم التمييز بينها على أساس فلسفى يفسرها وفقا لفكرة الذاتية والموضوعية ، أو على أساس نفسى يقول بموازاتها لحاجات نفسية بشرية لدى المبدع أو المتلقى ، فردا أو جماعة . وأخيرا على أساس تاريخى يقول بالمراحل والدورات التاريخية ومناسبة كل شكل لدورة منها(٢٩) . وتقدم السونيتة بقيودها المعروفة المثال الواضح للشكل الثابت فى صرامة ، برغم بعض تنويعاته الدقيقة . ولم تحظ الأشكال الغنائية الأخرى بنفس الميزة من الثبات والعالمية ، فالشعر الغربى برغم تنوعه المعجز ، على الأقل حتى نهاية القرن الماضى ، ورث عن العالم الإغريق اللاتينى الاحترام الأساسى لفكرة البناء . وتعتبر الأشكال الدرامية أقل التزاما بهذا المبدأ ، باعتبار أن المسرح يظل دائما فى مواجهة جمهور يصعب التحكم فى ذوقه وتطويع متطلباته وفقا لرغبات المؤلفين . والمسرح يشبه الموسيقى فى أن التواصل بينه وبين الجمهور يمكن أن يتم عبر حاجز اللغة ، بمعنى أن الجهل باللغات الأجنبية لا يؤثر بالنسبة للمسرح تأثيره فى الأجناس الأخرى . ففى ألمانيا كان ممثلون من الإنجليز ، وحدهم ، يمثلون بلغتهم حتى بداية القرن السابع عشر . وعلى امتداد أوروبا لم تكف النصوص وممثلوها ، بل ومشاهدوها عن التنقل ، ولهذا يقال إن المسرح بوضعه فى مفترق الطرق بين تقليد نصف أدبى ونصف شعبى ، ونقد نظرى واع متحفز دائما ، وتلق سريع من جانب جمهور متنوّع الطبقات غالبا ، وله الرأى الحاسم دائما ـ يعتبر حقلا مثاليا للمقارنة ، يستجيب لها بتلقائية تقرب من استجابة الموسيقى .

والأشكال الحكائية تقوم على حكاية يتغنى بها شعرا أو نثرا ، تقرأ فى صفحات أو مجلدات أو تتلى من الذاكرة ، وفيها يمتزج موضوع وراوٍ ـ قد يكون المؤلف نفسه أحيانا ـ وجمهور . وهذا العالم «الحكائى » بالذات على مستوى الآداب الإنسانية مازال مُلفّعا بالغموض ، ومن ثم فهو فى حاجة إلى جهود مؤرخ الأدب القومى والمقارن معا من أجل تحديد أحوال الحكاية ، وتكنيكاتها ، ودور الجمهور فيها ، حسب الآداب والشعوب .

وهذا الفن الذى ينتجه الشاعر والمسرحى والقاصّ تجد فيه الأجناس مكانها ، وقد اخترعها منظرون متأثرون بأفكار أرسطو ، ثم ندّدبها الرومانسيون باعتبارها قيودا على الفنان . ففقدت مكانتها لمدة طويلة ، إلى أن استردتها بفضل برونتيير ونظريته ، حين جعلتها هذه الأخيرة ماهيات سابقة فى الوجود على أى أدب . ولكن الأدب المقارن بحسّه الخاص بالتنوّع ـ يحاول أن يجد تعريفا لها بوضعها فى نقطة ما بين الماهية التجريدية والفيض غير المتجانس للإبداعات الفردية ، ويمكن أن يساعد على رؤيتها بوضوح هذا التقسيم الوصفى الذى يراعى تداخل العلاقات بينها : حقيق ، وتقديرى ، ومفيد .

فالحقيقى يضم أشكالا محدّدة تاريخيا ذات بنى عضوية ثابتة ، لا خلاف عليها ؛ مارسها الأدباء فى وعى بتماليدها ، مثل المأساة الكلاسيكية ، وما يعرف بحوار الموتى والقصيدة الغنائية باسميها Ballade و ode والتقديرى يضم إشكالا اقل ميلا إلى عدم التحدّد ، بمعنى أنها تتحدد بالوظيفة والمادة أكثر مما تتحدد بالبناء والشكل ، كالسيرة الذاتية ، والقصيدة الرعوية والرحلة الخيالية .

والمفيد يقوم على تصنيف فج ، ولكنه مريح ، يناسب الروح العملى والتنظيم المكتبى ، ويكاد يستلهم التقسيم الثلاثى للأدب : غنائى ، درامى ، حكائى . وأشكاله هى : خطابة ، تاريخ ، رواية ، مسرح . ومن شأن دراسة الأعمال الأدبية من خلال هذا

التصور الوصفى للأجناس أن المقارن يولى الاهتمام المطلوب لتعدد الملامح الخاصة بكل أدب ، بدلا من الاستناد فقط إلى التعريفات الجامدة التى تميل بالمصطلح إلى التجريد واستبعاد الخصائص المحلية ، ونتيجة لذلك سيكون فى استطاعته أن يقيس التطور التاريخى للأمة والتقاليد الثقافية ، والحاجات الأساسية للروح الإنسانى ، وعبقرية المؤلف الخاصة ، وذوق الجمهور . فالمقال على سبيل المثال Essay الذى يمكن تعريفه وتحديده بدقة فى وطنه انجلترا ينشطر فى الواقع إلى عدة «أجناس» على السلم العالمى . ونفس الشئ يقال بالنسبة للقصة القصيرة فى أوروبا ، فبينها فى فرنسا القرن السادس عشر أو السابع عشر أو العشرين ، وبين نظائرها فى كل من انجلترا وألمانيا وإيطاليا ــ من وجوه الاختلاف ما يعدل وجوه الائتلاف . وهنا لا يتردّد المقارن فى أن يشبه الجنس الأدبى «بأسره من بنى البشر بفروعها المقيمة والثابتة فى وطن ، والتجوّلة التى نزحت بعيدا عنها واختلطت بغيرها ، لتنتج سلالات جديدة ، وتمتد جميعا فى سلسلة من الأعقاب»[٣٠] . ومقتضى هذا التشبيه أن الجنس الأدبى ينمو فى سلسلة لا نهاية لها من الأعمال الخاصة ، لا هى متطابقة تماما ، ولا هى مختلفة كلّ الاختلاف . وهى بمفهومه القريب من الشكل والبناء ، والبعيد عن التحديد المنطقى الصارم ــ يتحكم غالبا فى اختيار الموضوع والنغمة والأسلوب ، حتى لو بدا غير ذلك ، فالرواية على شكل الرسائل التى تزعم أنها صدى مباشر لتيار الحياة التلقائى الصرف ــ تفرض فى الواقع نمطا معينا من الشخصيات والمواقف والتحليلات . وحتى السيرة الذاتية فى أشكالها المختلفة من المذكرة اليومية إلى الاعتراف ، والتحويل المتنكر للتجارب المعيشة ــ لا تخلو من بعض الثوابت والتقاليد ، على حين يعتقد أنها ذاتية إلى أبعد مدى . وبناء على ذلك يفترض وجود أزمة بين سيطرة الجنس الأدبى المعترف به والاختراع الذى يدل على الأسالة لدى الكاتب . وهذه الأزمة تتيح للمقارن أن يميز بين العمل العظيم والعمل التقليدى الخالى من الحرارة ، مع قائمة وسيطة بين الاثنين . ففى الأدب كما فى الفن تصنع التحفة الفنية مدرسة ، تتحول إلى أسلوب ، تنحط بعده فى تقليد لتواصل حياتها بعد ذلك فى إنتاج «تجارى» بعيد عم الحاجة التى دفعت إلى إبداعها فى أول الأمر .

وفى نظر المقارن لا يخضع الجنس الأدبى الذى يفتقر إلى البناء الثابت للدراسة التركيبية إلا إذا عبّر عن ملمح إنسانى عميق : فالمأساوى ، والفكاهى ، والهزلى ، والرثائى ، والتعليمى ، والرعوى ــ كلها مفاهيم تدرس فى مظهرها الأكثر عموما . ولا يستلزم الأمر فى هذه الدراسات القيام بإحصائيات كاملة ، فمن الممكن للمقارن الذى اجتاز مرحلة المدخل إلى ثقافة معينة أن يستعيض عن تفسير الإحصاءات الكبيرة بالإدراك المكثف لنصوص غنية من وجهة النظر الجمالية . فالتعرف على المأساة مثلا ليس السبيل إليه قراءة كل المآسى ، وبعض الأمثلة ذات الدلالة يمكن أن تمدّ الباحث بمفتاح تعريف صحيح .

وفى نظر المقارن أن الشكل أو الجنس أو البناء ليست تجريديات ، إنها تخدم حاجة ، وتتجسد فى مكان وزمن ولغة ، ولكنها يمكنها أن تتجول ، وفى تجولها تقابل الرفض وعدم التوافق ، كما تقابل المشايعة والقبول ، مما ينبغى أن يفسر فى الحالين ، ثم تتطور وتموت . والأدب المقارن يعمل على أن يتفهم حياة الشكل الأدبى ويستخلص الثوابت والمتغيرات فيه ، ولا يدّعى القدرة على توجيه تحولاته فى المستقبل ، كما كان يدعى النقد منذ قريب ، وكل ما يحاوله هو أن يشرحها .

(ب) أشكال التعبير :

ميدان لا يغرى بالبحث كثيرا ، تعود بداياته الأولى إلى ما بين الحربين العالميتين ، حينما حاولت الشكلية الروسية فى مواجهتها لنقد ماركسى يحط من القيمة التعبيرية ــ أن تهتم بالوسائل الفنية للكتابة . ولكن دراسة كورتيوس عن العصر الوسيط[٣١] ودراسة ويرباخ عن المحاكاة[٣٢] ــ هما بداية البحوث المنهجية فى هذا الميدان . وهذا النوع من الدراسات يقوم على جمل معزولة من سياقاتها ، وأحيانا على أجزاء من الجمل ، ومن النادر على فقرات . وفيه ينتقل الباحث من مجموعة من التفصيلات التى تستحق الوقوف عندها لغرابتها ــ إلى الدراسة التركيبية المقنعة . ويستلزم المنهج إيراد قدر هائل من الأمثلة ، وتدعيم التفسيرات بالإحصاء ، والاستعاضة عن الربط بين العمل وأجزائه وبين العمل ومؤلفه بإيجاد شبكة من العلاقات لا تفسر فقط بالصدفة العارضة .

ورغبة فى تجنب أخطاء الاستنتاج المتسرّع يفضل أصحاب المنهج اختباره على مساحات محصورة تاريخيا يمكن الانتقال منها بعد ذلك إلى استنتاجات تركيبية أكثر جرأة ، تبين أن الأسلوب ليس فقط هو الرجل ، وإنما العصر ، والأمة ، والتعليم .

تدل بعض أشكال التعبير مثل صور التلاعب اللفظى ، نغمة الكتابة ، كلمة مفردة ، العلاقة بين الكلمة والفكرة والصمت ــ على صلة القرابة بين الأعمال ، كما تكشف عن بعض الظواهر التى تحمل أسماء مختلفة كلها تدور حول الهزلى والسّخرى : burlesque, Parodie ironie ، وفى بعض العصور fantaisie grotesque macaronées و nonesense dada . ولم يعرف عكس «الهزلى» مثل هذا التنوع فالمستعمل له : سامٍ sublime وجادّ sérieux وفصاحة éloquence .

والتعبير الاستعارى ومشتقاته من خرافة fable ، تمثيل رمزى parabole واستعارة رمزية allegorie ورمز symbole ، كلها عالمية ، تختار طريقة للنظم ، وتفضل بعض الصور حسب العصر أو المدرسة ، بل تكاد تصبح مذهبا للمعرفة .

وأدب الارتجال ، اخيرا ، الذى يؤدى بلا نصوص ، والذى يختلف بطبيعته عن الأدب الذى أخرجته المطبعة . ومن أمثلته القصيدة الملحمية ، وكوميديا الفن . وعلى الطرف المقابل لهذه الأخيرة توجد النصوص المسرحية للقراءة لا للتمثيل .

ومن أشكال التعبير ذات المدى العالمى ، وما زالت تنتظر الدرس المقارن ــ النظم ، فالرباعية والقطعة ذات القافية المثلثة ، والبيت ذو

المصراعين ـ أشكال تعرفها الآداب كلها ، ثم الشعر الأبيض ، والقافية ، والإيقاع ، والمفردات الشعرية والنثرية ـ كلها مشكلات لم تقل فيها المقارنة ، على مستوى الآداب رأيها بعد . بل إن هناك ما قد يظن للنظرة السريعة أنه استنفد البحث فيه : ما المقصود بالقصيدة النثرية على صعيد الآداب المختلفة ؟ كيف توقفت بعض أشكال النظم التى كان الشعر مرتبطا بها عن أن تعجب أو تجسد معنى الشعر ؟ مازال السؤال موجها لمقارن يتعرف على طبيعة الشعر الخالص من خلال رؤية تتجاوز نطاق الأدب الواحد .

(جـ) تفسير ظاهرة النقل الأدبى .

من الأعمال التى قام بها فريق من النقاد النفسيين والاجتماعيين واللغويين أمس واليوم ، مثل باشلار ، بوليه ، ستارو بينسكى ، ريشار ، اويرباخ ، بروكس ..الخ يستطيع المقارن أن يجد المثال المفيد الذى يساعده فى عمله . فعن طريق أمثلة مأخوذة من جميع الآداب . بلا تفرقة بينها يبحث كيف يعمل الأديب ، باعتباره مرآة حية للعالم المرئى وغير المرئى ، وباعتباره نفسه مسرح الحقائق الروحية ـ على أن ينقل هذا العالم الخارجى والداخلى بمعونة بعض الحروف السوداء المسطورة على الورق ؟ .

ومن هذه الحقائق يوجد الزمان والمكان ، والحركة التى تجمع بينهما ، والإحساسات جميعها ، والمشاعر الأولية العميقة (مثل الخوف والشعور المأساوى بالحياة) . وعلاقات الأنا والغير ، والأنا والطبيعة ، والإيقاعات الداخلية ... الخ .

كان باشلار يفسر الأعمال الأدبية فى ضوء نظرية العناصر ، ويحاول أن يصنف الكتاب وفقا لا نتمائهم إلى عنصر أو آخر . وكان بوليه يدرس الكتاب الفرنسيين فى ضوء فكرة الزمن ، وستاروبينسكى يقيم نظريته على أساس الاندماج بين الكاتب والناقد ، وريشار يتبع منهج باشلار ويكمله بمنهج الأسلوبيين .

وأما أصحاب التحليل النفسى للعمل الأدبى فكانوا مقارنين بالروح قبل الشكل ، يصرون على إلحاق العمل بمبدعه ، على حين كان السابقون ينظرون إليه فى نفسه كشىء مطلق . والمقارن يرى فى النتائج التى انتهوا إليها ما يدعو إلى الإعجاب مادامت لا تستند إلى الإفراط فى التعمل ، وتعتمد فى الوقت نفسه على الاختيار الموفق للنصوص موضع التحليل . على ان المقارن لا ينسى أن العمل الأدبى لا يمكن أن يكون مجرد نقل آلىّ للرغبات الدفينة والعقد النفسية ، وإنما هو عمل خالق تابع للغة والتقاليد . ولكنه فى الوقت نفسه يعترف بما يقدمه هذا المنهج الاستكشافى من إلقاء مزيد من الضوء على كثير من النصوص التى تبدو متنافرة عن طريق إرجاعها إلى الأصل الإنسانى المشترك ، والطبيعة الإنسانية الواحدة .

وفى الاتجاه المضاد ـ تقريبا ـ يقع التفسير الماركسى الذى لا يعتبر الأدب سوى ظاهرة تابعة للموقف الاقتصادى والاجتماعى ، ولو لم يكن له من أثر إلا التذكير بالرابطة الوثيقة بين الكاتب وبيئته ، على رغم البروج العاجية ، واعتناق المثالية الانسلاخية ـ لما كانت دراسة «المادية » بلا فائدة ! ففكرة إعادة ربط الأدب بسياق جماعى أكدتها بقوة فى مجال البحث المقارن أمثلة كثيرة ، لعل من أهمها دراسة حركة الباروك .

وفى كل الأحوال إذا كان لكل من هذه الاتجاهات أسسه القوية ونظراته المقنعة للأمور ـ فإن طبيعة المقارنة ذاتها تستدعى أن يظل الأدب المقارن محتفظا بشخصيته الإنسانية محترساً من أن يجعل موضوعه تابعا بانتظام لعمليات آلية ذهنية محبة ، أو لقوة لا واعية فى الإنسان ، أو لتفسير مادى محت فمن التعاون بين هذه الأطراف فى توازن يربح الأدب المقارن . وفى تنافرها والاقتصار على أحدها يفقد كل شىء . ولعل الفرق يكمن بين رؤية الأدب المقارن ورؤية الاتجاهات الأخرى أن الأولى فى تصورها التحليلى للأدب تستند إلى الاعتقاد فى طبيعة إنسانية أولية ليس الأدب إلا أحد مظاهرها . بينما تعود الثانية بالكتاب والنصوص إلى إنسان فرضى محكوم بظروف البيئة والزمان .

ولا يتعلق الأمر على أية حال بتحسس النصوص فى حياد علمى بارد بلا رغبة فى فهمها ، والتعاطف معها . والخلاصة فى كلمة ، أن «التاريخ » فى الأدب يعلمنا أن نرتبط بقوة بعقليات الماضى فى تتابعها ، وأن نميز من خلال تموّجها وتنوعها كصفحة النهر ـ فروقا دقيقة غير متناهية فى الإنسان . و « الفلسفة » فى الأدب تعلمنا أن نرى من وراء هذه التنوعات بعض الثوابت . فضلا عن المعايير .

هوامش وتعليقات

(١) Cl. Pichois, A. Rousseau: La Littérature Comparée.
باريس ١٩٧١ ، ص : ١٧٦ . والكتاب برغم إيجازه يقدم أوفى ماكتب فى موضوعه حتى الآن ، من حيث الإحاطة الشاملة بمناهج الأدب المقارن ومراجعه . وقد اعتمدت عليه بصفة أساسية فى كتابة البحث .

(٢) راجع فى القول بأزمة الأدب المقارن بحث الناقد الأمريكى ويلك العنوان نفسه (أعمال المؤتمر الثانى للاتحاد الدولى للأدب المقارن ـ شابل هيل ١٩٥٨ ، ومفاهيم نقدية ـ للمؤلف نفسه ، ١٩٦٣) ، وانظر كذلك إتيامبل فى Comparaison n'est pas raison. باريس ١٩٦٣ ، وكذلك هـ . بلوك فى : Nouvelles Tendances en Littérature Comparée, Paris 1970.

(٣) انظر فى نشأة الأدب العام الفصل الخاص به فى «الأدب المقارن » لفان تيجم ، وكذلك محمد غنيمى هلال «الأدب المقارن ص : ٤٠٩ » وهو يبدى تحفظا إزاءه . ويكاد يشارك القائلين برفضه رأيهم بدعوى «أنه يخرج من نطاق درس النصوص وتمحيصها إلى ميدان التجريد والتعميم وهو أخطر ما تتعرض له الدراسات الأدبية التى يجب أن تستمد دائما أصولها من الإنتاج الأدبى ذاته » وماكتب عن الأدب العام فى العربية لا يعدو أن يكون بالضرورة ترديدا لما قاله فان تيجم وجويار فى كتابيهما . مع استفادات سريعة أحيانا لماورد فى كتاب بيشوا المشار إليه ، كما عند ريمون طحان فى كتابه بعنوان : الأدب المقارن والأدب العام . بيروت ١٩٧٢ .

(٤) Euphuisme ، نسبة إلى رواية بعنوان :-
Euphues, or the Anatomy of wit, 1579
للكاتب الإنجليزى جون ليلى . انتشرت الايفويسم فى انجلترا فى أواخر عهد اليزابيث الأولى ، كطريقة جديدة للكتاب تعتمد على الاحتفال بالأناقة فى التعبير . والمقابلة بين الجمل فى إيقاع وتناسق ، والالتفات إلى موضوعات البلاغة القروسطية . وتشاركها فى هذه الملامح مجموعة من الحركات الأدبية الصغرى . على مستوى أوربا .

(٥) المصطلح بالألمانية Zeitgeisti ويراد به نوع من المناخ العام الذى يسود الكتاب فى فترة ما .

(٦) La Réforme حركة الإصلاح السياسية والدينية فى القرن السادس عشر . فيها

استقل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة الكنيسة ، نتيجة للحركة الفكرية فى عصر النهضة ودعوة مارتن لوثر . Contre Réforme «ضد الإصلاح» هى الحركة المناوئة الكاثولوليكية التى تبعت الحركة السابقة البروتستانتية ، حاولت علاج أدواء الكنيسة التى كانت تعانى منها ، وعن طريق «مجمع الثلاثين» أدخلت تعديلات مهمة فى نظام الكنيسة .

(٧) أحب أعمال جوته إلى نفسه نظمت بين ١٧٩٠ و ١٧٩٧ تدور أحداثها بين الفتاة دوروتى إحدى المهاجرات التى وصلت إلى إحدى القرى فرارا من جنود الثورة ، والفتى هرمان ابن أحد أثرياء القرية ، وفيها تصوير لجمال الحياة الريفية الهادئة ، فى ظل عاطفة تباركها التقاليد الأسرية ، مع أحداث بسيطة ، ولكنها تسبح فى جوّ رعوىّ محبب تمتاز به القصة الريفية عموما . ومن مواقفها التى يشار إليها عادة تأمل المحبّين وجهيهما فى صفحة مياه النافورة ، و وداع دوروتى لرفاق الشقاء ، وهى فى طريقها إلى بيت الزوجية .

(٨) امفيتريون : ملك تيرنت وزوج الكمين تنكر كبير الأرباب زيوس فى شكله وملامحه ليخدع زوجه . ألهمت أسطورته الكاتب الرومانى بلوت ليكتب ملهاة صارت بعده موضوعا مفضلا للأدباء ، آخرهم جيرودو الفرنسى فى عمله : «امفيتريون ٣٨» . انتيجونه ابنة أوديب وأخت اتيوكل وبولينيس ، كانت قائدة أبيها على طريق الآلام عندما فقأ عينيه . حكم عليها بالموت لاجترائها على دفن أخيها بولينيس الذى قتل فى حربه مع أخيه أمام طيبة ، وخروجها بذلك على أوامر كريون . تناول موضوع انتيجونة عديد من الروائيين بدءا بسوفوكليس وانتهاء بأنوى .

(٩) Éon : فى اصطلاح الفلاسفة : القوة الأزلية الصادرة عن مبدأ الموجودات عند الغنوصيين والأفلوطينيين - (المعجم الفلسفى ط . مجمع اللغة العربية بالقاهرة) .

(١٠) ريتشاردس - صامويل - (١٧٦١) ، منشىء الرواية الإنجليزية الحديثة ، له تاثيره على كل من ديدرو وروسو . يونج - إدوارد - (١٧٦٥) مؤلف «الليالى» التى تعد إرهاصا بالرومانسية . جراى - توماس - (١٧٧١) صاحب الأشعار الرقيقة الحزينة . هارفى . صاحب «تأملات بين القبور» (١٧٤٨) ستيرن - لورنس - (١٧٦٨) صاحب «رحلة عاطفية» .

(١١) نوديه - شارل - (١٨٤٤) مؤلف مجموعة من الحكايات ذات الخيال «الفانتازى» الساحر ، أول من ميز أهمية الحلم فى الحياة النفسية، اشتهر بأمسياته فى مكتبة «الأرسنال» بباريس - وكان يعمل بها فترة من حياته - حيث كانت تجمع حوله كل مساء شباب الرومانسيين آنذاك : هيجو ، سانت بيف ، موسّيه ، فينى ، لا مرتين ...

(١٢) بيشوا : الأدب المقارن ص : ١٠٧ .

(١٣) هوفمان - إرنست - (١٨٢٢) اشتهر بحكاياته الوهمية : «Contes Fantastiques» ذات الخيال القوى والقدرة العجيبة على الملاحظة ، ويعد من «أئمة» هذا النوع من القصص الذى لا يعتمد فقط على الخيال الجامح والخرافة لمجرد الإمتاع ، والتسلية ، وإنما يسير بأساليب الخيال فى اتجاه مضاد للمنطق المألوف ، بقصد نقد الواقع .

(١٤) لوترىامون - ايزودور - ١٨٧٠ يعد فى نظر السريالية أحد روادها .

(١٥) ديونيزيوس ، أو باخوس - إله الكرم والخمر عند اليونان .

(١٦) انظر عناوين هذه البحوث فى «الأدب المقارن» : ك . بيشوا ص : ١٠٨ .

(١٧) الالكساندرينية اسم يطلق على الثقافة اليونانية فى العصور التى أعقبت فتوح الإسكندر ، وكان مركزها الروحى يوجد فى الإسكندرية ، باعتبار أنها ثقافة جديدة كانت صدى للانقلاب الذى أحدثه الإسكندر فى الحياة السياسية .

(١٨) الـ Préciosité التصنع يمثل المظهر الرئيسى لتأثر الأدب بالحياة المدنية فى النصف الأول من القرن السابع عشر فى فرنسا ، وكان المثال لدى التصنع هو الـ «honnête homme» : (الرجل المفرط فى مراعاة الآداب والأصول) .

(١٩) Rococo . أسلوب فى الفن ساد فى عصر لويس الخامس عشر ، وانتقل إلى الأدب . يهتم بالزخرف الذى يثير الإعجاب بالجمال الشكلى ، ويتميز بجزئياته التى تقوم على المنحنيات والأقواس القصيرة المقتضبة أقرب ما تكون إلى التفافات القواقع مشتق من كلمة rocaille ، وتعنى الأقواس حلزونية الشكل ، ومن هنا كان الاسم الذى أطلق على هذا الأسلوب من الفن الذى قضت عليه الكلاسيكية

(٢٠) كلوديشوا : الأدب المقارن ص ١٦٧ . والإشارة إلى أحد الألحان الشهيرة فى أوبرا «كارمن» ، المأخوذ عن قصة «كارمن» للكاتب الفرنسى ميريميه (١٨٧٠) إحدى قصص الحب والموت الخالدة ، تدور أحداثها بين الضابط جوزيه والغجرية الحسناء كارمن ، ومصارع الثيران لوكارس ، فى جو من التضحية - الضابط يصبح قاطع طريق ليكون بجوار من يحب - وحياة الفطرة ، والغيرة القاتلة .

ثم إلى أحد المواقف المؤثرة فى حكاية «سيرين» للكاتب الدنمركى أندرسن - هانس كريستيان ١٨٧٥ - عروس البحر الصغيرة التى وقفت عاجزة عن الإفصاح عن نفسها ، لأنها كانت قد ضحت بأجمل ما تملك وهو صوتها ، فى مقابل ان تتحول إلى إنسية تروق فى عينى محبوبها من بنى البشر . ولما فشلت فى ذلك أقدمت على تضحية أخرى لتنتهى حياتها ، وتتحول إلى رغوة تعلو سطح الماء .

(٢١) انظر القصة فى الترجمة العربية «سندباد الحكيم» د . أمين عبد المجيد بدوى - القاهرة ١٩٧٢

(٢٢) عنوان الدراسة

R Trousson : Un Problème de littérature Comparée : Les Etudes de Thèmes, Essai de Méthodologie, Paris, 1965.

«إحدى مشكلات الأدب المقارن : دراسة التيمات ، بحث فى المنهج» .

(٢٣) ك . بيشوا : الأدب المقارن ص ١٤٩

(٢٤) كان شعراء الرومانتيكية مثل هيجو وڤينى يرون فى الشاعر نبى العصور الحديثة يتقدم ركب الإنسانية ، على حين كان بودلير والرمزيون بعده يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله . وقد ألف ڤرلين كتابا بعنوان «الشعراء الملعونون» أرّخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع هضمهم حقهم .

(٢٥) من الأمثلة : قصيدة جراى : مرثية كتبت فى مقبرة ريفية (١٧٤٢) ، وقصيدة يونج : أفكار ليل ١٧٤٢ ، وقصيدة هارف : تأملات بين القبور (١٧٤٨) . انظر : شعر الليل والقبور - لڤان تيجم) .

(٢٦) Roman de la Rose : أحد الأعمال الأدبية المهمة فى العصور الوسطى جميعها ، كان لها تأثير قوى على الآداب فى العصور التالية : مكونة من جزئين متتاليين ، ولكنهما ينتميان لعصرين مختلفين ولا يصدران عن روح واحدة : الأول عبارة عن حكاية رمزية تقوم على تشخيص القبح والجمال ، فالحق والطمع والحزن والشيخوخة خارج البستان ، والنعمة والجمال والثروة ، والحب داخله . وحين يصبح الشاعر عاشقا للوردة يتجسد الحب شخصًا يملى على الشاعر وصاياه ، التى هى عبارة عن تناول جديد لـ «فن الهوى» لأوفيد . وهذا الجزء مؤلف من ٤٠٦٨ بيتا ، وينسب إلى شاعر باسم جيوم دى لوريس ينتمى إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر . والجزء الثانى ذو صبغة تعليمية أوضح ، وأطول من سابقه بكثير ، يصل بالمنظومة إلى ثمانية عشر ألف بيت . وينسب إلى جان دى منج ، من شعراء نهاية القرن نفسه . وفى هذا الجزء يتجسد العقل العالم والرياء المتظاهر بغير الحقيقة ، ليتناول المؤلف عن طريقهما كل المسائل والقضايا التى تلح على أذهان الناس . والطريف أن المؤلف يهاجم الجب العف باعتباره «رياء» ضد قوانين الطبيعة . وقد أعيدت كتابة «قصة الوردة» فى فرنسية حديثة فى القرن السادس عشر .

(٢٧) (Die Räuber) كتبها شيلر سنة ١٧٨١ ، بطلها طالب تلجئه ظروف الفشل فى دراسته وسوء الفهم لموقف أبيه منه - إلى احتراف اللصوصية وقطع الطريق من أجل فكرة مثالية لإقامة عالم العدالة والأخلاق ، ولكنه يفشل ويجد نفسه فى النهاية فقد كل شىء : أب يموت كمدا ، وأخ ينتحر لانكشاف دوره فى إفساد مابينه وبين أبيه ، وخطيبة لم يعد جديرا بحبها .. والأبطال فى «اللصوص» نماذج رمزية أكثر منها شخصيات إنسانية .

(٢٨) (Mateo Falcone)

كتبها ميريميه ١٨٢٩ ، بطلها فلاح من كورسيكا ، يأتى قاطع طريق يوما إلى بيته مستجيرا من مطارديه ، فيقدم له ابنه مأمنا ، ولكن ما يلبث أعداء اللص أن يصلوا وينجحوا فى إغراء الغلام فيدلهم على مكانه . وحين يعلم الأب بموقف ابنه لا يتردد فى أن يأخذه إلى الغابة ويقتله بيده : وهذا العمل الأدبى يذكر بشدة بقصة الثأر المشهورة «كولومبا» للكاتب نفسه .

(٢٩) عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ص : ١٣٠ و ١٣٦ .

(٣٠) ك . بيشوا : الأدب المقارن ص : ١٥٧ ، والتشبيه لايخلو من نبرة برونتيير .

(٣١) صدرت طبعتها الأولى بالألمانية سنة ١٩٤٨ :

Europäische Literatur und Lateinisches Mittelater, Bern.

وصدرت ترجمتها بالفرنسية سنة ١٩٥٦ :

La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin.

(٣٢) بعنوان Mimesis ، برن ١٩٤٦ . ومن النتائج التى انتهى إليها الباحث ، أن الأفكار والمشاعر يتم التعبير عنها باطراد فى أسلوب أدبى مجود ، بينما تتم محاكاة الواقع اليومى بأسلوب عادى تغلب عليه روح «القفش» والفكاهة . وقد تم المزج بين الأسلوبين مرة فى العصور الوسطى بتأثير الأناجيل ، وأخرى بعد انفصال بينهما فى عصر النهضة - مع بلزاك واستندال فى العصور الحديثة .

(٣٣) انظر فى التعرف على أهم أعمال هذه النخبة من النقاد : كوثر عبد السلام البحيرى : الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبى - القاهرة ١٩٧٩ .

الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب *

أمينة رشيد

١ – ما الأدب المقارن ؟

برغم اقتحام «النقد الجديد» ، الذى بدا للبعض مهددا الدراسة المقارنة للآداب ، تلك التى اتهمت بعد منحنى الثلاثينيات «بالتاريخية» ، فإن الأدب المقارن مازال يطرح الكثير من المشاكل والتساؤلات . هل هو فرع جديد أو قديم من فروع المعرفة الأدبية ؟ هل ينبغى أن نعتبره مجرد فرع لتاريخ الأدب ، أو نستخدمه منهجا علميا لدراسة الآداب ؟ أيجب أن يتقلص الأدب المقارن فى حدود وجهة نظر بحتة ـ عالمية تتجاوز حدود القوميات ، إنسانية تنفتح على العالم أجمع ـ كما يقول البعض إلى الآن ؟ أم يتسع مفهوم الأدب المقارن كى يشمل الدراسة النظرية للمبادىء الأساسية التى تحكم إنتاج الأدب كله ، كما يقول البعض الآخر ؟

وإذا سلمنا بعالمية الأدب المقارن فأى عالم هو المقصود ؟

١ – العالم الأوروبى كما كان الحال فى القرن التاسع عشر ؟ ومازالت هذه النظرة سائدة إلى الآن ، حيث استطاعت أوروبا أن تفرض عالمية القيم التى تصدّرها إلى العالم الثالث ، ونراها مسيطرة على العالم العربى نفسه ، كما تدل المواضيع المعالجة فى عدد «عالم الفكر» المخصص للأدب المقارن[1] ـ رغم جدوى وجدية الأبحاث : شعر التروبادور ، الكوميديا الإلهية ، الخ ـ وهى مواضيع أصبحت تقليدية فى الأدب المقارن ذى المركزية الأوروبية ، ويتحدد فيها دور الآداب العربية على أنها مؤثرة فى فرع ما من فروع الأدب الأوروبى أو متأثرة بنه

٢ – أم العالم أجمع كما أشار إلى ذلك الناقد المجرى «توكى»[2] ؟ وقال فى دراسته عن المرثية الصينية إن حدود العالم قد اتسعت لتشمل الشعوب كلها والآداب جميعها ، وإن على المثقف المعاصر أن يعى هذه الحقيقة ، كما ينبغى ألا يقلّص الأدب أو مفهومه فى الأعمال التى تسمى «الروائع» .

وأخيرا ، هل قضت المناهج الجديدة لدراسة الأدب ، والبنائية

* هذا المقال تطوير لعرض قدم فى مؤتمر المنيا للأدب المقارن (أبريل ١٩٨١)

منها بمعنى أخص ، على الأدب المقارن ، ذلك الذى اتهم «بالتاريخية» والبعد عن النص ، كما ظهر فى فترة ماسمى بأزمة الثلاثينيات ؟ .

٢ ــ المعرفة الأدبيــــة

بين العلم والأيديولوجية : هذه التساؤلات تظهر ، أولا ، أن قضية الأدب لاتنفصل عن قضية النقد الأدبى أو قضية المعرفة الادبية»وهى، بدورها ، جزء من قضية المعرفة بصفة عامة ، فى أطوارها المختلفة ، وفى المشروعية التى تكتسبها فى كل زمن بين العلم ونظم الأفكار المسبقة والجديدة والسلوك التى تُكوِّن الأيديولوجية . فقضية المعرفة هى قضية استخراج الحقيقة والوصول إلى اليقين ، على نحو يحدد العلم مساره . ولكن للعلم أدوات وأنظمة تتفاعل مع أشياء العالم المختلفة ، الطبيعية والإنسانية والاجتماعية ، التى لاتنفصل عن الأيديولوجيات ، أى النظم الفكرية والسلوكية ، المرتبطة بفئات المجتمع وطبقاته . وقد أظهر التاريخ أن أكثر هذه الأنظمة شيوعا هى تلك التى تتكون فى إطار الطبقات السائدة ، والتى تتعارض أحيانا مع الحقيقة التى يبرزها العلم ، رغم أنها تستعمل فى تشكيلها عناصر من معارف مستخرجة من العلم .

وغرضنا ــ فى هذه السطور ــ هو أن نبرز تطور الأدب المقارن والنظرة إليه على أساس أن تقييمه لا ينفصل عن قضيّة هذه المعرفة ، أى عن حركتها الجدليَّة بين العلم والأيديولوجية . يضاف إلى ذلك أن المعرفة الأدبية تسير ، مثل الأنواع الأخرى للمعرفة ، بين الحقيقة والخطا ، بين اشياء العالم المتغيرة والمتجددة»ومناهج معرفتها المتقدمة نحو الصواب .

قد يختلف سعى الباحث فى موضوع الدراسة الأدبية بين استخراج أدبية النص الأدبى ، أو البحث عن انعكاس المجتمع أو نفسية المبدع على نتاجه ، أو البحث عما إذا كان هذا النتاج يفرض دراسة الإنتاج الأدبى فى علاقته مع منتج ومتلق . وقد تختلف أدوات الدراسة مع الموضوع المطروح ، بين المعيارية الجمالية ، والوضعية ، والتاريخية ، والاجتماعية ، والمعيارية الجديدة والوضعية الجديدة . الخ .. فالدراسة الأدبية مازالت تتأرجح بين الاتجاهات والمدارس المختلفة»ولم تصل إلى درجة العلم حتى الآن . ولكن مالاشك فيه هو أن جهودا تتم منذ القرن التاسع عشر لإخراج الدراسة الأدبية من الثرثرة حول الأدب ، ومن فن الشروح العقيمة . يضاف إلى ذلك أنه فى كل عصر يزدهر فيه العلم تتأثر المبادىء التى تحكم النقد الأدبى ، كما يدل على ذلك مثال تأثير نظرية الأدب عند أرسطو، ومثل البلاغة العربية والبلاغة السانسكريتية ، ومذاهب النهضة الأوروبية فى تطوير نقد «إنسانى» ، يرتبط برؤيتها الجديدة للإنسان ــ «فليوناردو دافنشى» عالم وفنان ــ وتدبير مدرسة الشكليين الروس لأدوات دراسة الشعر ــ و«يورى تنيانوف» ناقد وأديب ــ وعمق الربط بين الأدب والمجتمع الذى وصل إليه رواد النقد الماركسى ــ فلينين يقرأ تولستوى كمفكر وناقد ، ويطوز الجيل الجديد من النقاد الماركسيين هذا التحليل على ضوء الدراسات الراهنة فى علاقة الأيديولوجية بالتشكيل الفنى ، معمقا أدوات النقد الماركسى للأدب (ونشير هنا إلى أعمال «لوتمان» و«ماشرى» وغيرهما).

وإذا كان النقد الأدبى يتأثر بتطور العلم ، فإنه يتأثر أيضا بمناخ حرية الإبداع والنقد»الذى صاحب فترات الثورة والنهضة التى ازدهرت فيها العلوم والفنون .

ونرى مع ذلك أن الإنجازات العلمية التى ساهمت فى تطوير التحليل الأدبى ، على مجرى الزمن ، قد اختلطت برؤى أيديولوجية تبريرية لمواقف فكرية ، لم تتفق دائماً مع التطور العلمى الراهن، وسوف تنسيطر فيما بعد (هذه الرؤى) على الأحكام . وبالتالى على الدراسة ، فيختلط العلم بالمفاهيم المذهبية . وتندمج دقة المعرفة بالاستطراد الأيديولوجى . وعلى الباحث أن يفصل بينهما ، إذا أراد فعلا ــ وبحق ــ أن يطور الدراسة الأدبية . ويسلحها بالروح والأدوات العلمية فى التحليل . وينقذها من الكلام الإنشائى والتقريرى ، إن لم يكن الثرثرة الفياضة والتعليق السطحى .

٣ – نشأة الأدب المقارن

بين الأيديولوجية والعلم : لقد نشأ الأدب المقارن بين العلم والأيديولوجية، واستمر فيما بعد متاثرا بهدين الأصلين .

١ – (أ) **فالأثر الأيديولوجى** هو «عالمية» القرن الثامن عشر التى تبلورت مع فكر فلسفة التنوير ، بهدف نقد الحكم المحلى والسلطة المطلقة المركزية فى فرنسا . فاكتشف الفلاسفة الفرنسيون العالم الإنجليزى (نيوتن) ، وفكر بريطانيا الكبرى (لوك وهوبز) . كما ازدهرت المشاريع الطوبائية حول عوالم خيالية ، يزدهر فيها الإنسان فى الحرية والمساواة . وفى أواخر هذا القرن ومع بدايات القرن التاسع عشر تنضج الأفكار التى نستطيع أن نقرأها فى كتاب مدام دى ستال «عن ألمانيا» ، بشأن الفائدة التى تكتسبها الدول بعضها من البعض الآخر . وكيف يتعلم الإنسان من نسبية الجغرافيا والتاريخ والمجتمع والفنون والآداب .

(ب) : أما الأثر العلمى فهو المناخ الذى ساد فرنسا فى الربع الأول من القرن التاسع عشر . وقد تغنّى العالم «لامارك» منذ ١٧٩٤ بالآثار التحررية للعلم، التى نتجت عن الثورة الفرنسية، وقال :

«لقد انتهت الأزمنة المعوقة لتقدم العلوم،التى كان البشر يقررون فيها كل شىء حسب سلطة السادة ، ولم يجرؤوا على التأمل الحر فى النظريات السائدة . أستطيع الآن أن أنشر كتابى بعد أن حررتنى الثورة الفرنسية من القلق ، وأترك نفسى لهذا الأمل الحلو وهو أن أكون مفيدا» .[٣]

وقد نشر «لامارك» كتابه عن «الفــــلسفة الزولوجــــية» أو «الحيوانية» فى ١٨٠٩ ، مبينا فيه نظريته المادية للتطور ، أى لتنظيم الكائنات الحية وأطوارها المختلفة حتى الوصول إلى الإنسان .

وكان لهذا التطور للعلوم الطبيعية أثره فى الأدب وفى النقد الأدبى .

وعلى هذا النحو ، رسم «بلزاك» «الكوميديا الإنسانية» على نمط العلوم الطبيعية ، موضحا نظرية وحدة الجنس واختلاف الأنواع ، وقال فى مقدمته للكوميديا :

«لايوجد إلا حيوان واحد ، ولم يستعمل الخالق إلا نموذجا واحدا بذاته لكل الكائنات الحية . إن الحيوان مبدأ يأخذ شكله الخارجي ، أو بمعنى أدق اختلافات شكله ، من الأوساط التى ينبغى عليه أن ينمو فيها . والأنواع تنتج من هذه الاختلافات» .[٤]

ويصل «بلزاك» إلى التشابه بين الأنواع الطبيعية والأنواع الاجتماعية ؛ فالجندى والعامل والإدارى والكسول والعالم والشاعر والفقير والقسيس أنواع مثل الذئب والغراب والشاة ، إلخ .. ويختلف كلٌّ من هؤلاء حسب بيئته . وتجمع بين البشر وحدة ، هى وحدة الإنسان ، بينما تجمع الحيوان وحدة خاصة به . وهذه الأفكار من أهم الأسس لدقة الوصف الطبقى الذى نجده فى رواية القرن التاسع عشر الفرنسية ، عند «بلزاك» و«فلوبير» و«ستندال» ثم «زولا» ، إلخ .

ولقد أثّرت هذه الأفكار ـ أيضا ـ فى تكوين الأدب المقارن كجزء من الدراسة الأدبية ؛ فقد نشأ الأدب المقارن فى إطار انتشار منهج المقارنة فى العلوم الطبيعية : علم التشريح المقارن ، دراسة توظيف أعضاء الكائنات الحية المقارن ، إلخ . وأول من اهتم بالدراسة المقارنة المنظمة للأدب هو «جان جاك أمبير» ، ابن العالم الفيزيائى «أمبير» الذى كان يود أن يحقق «الأدب المقارن لجميع القصائد» ، وقارن بين قصائد أوروبية فى العصور الوسطى . وكان يرى أن الأدب علم ، أى أنه متصل بالتاريخ وبالفلسفة . وأضاف أن فلسفة الآداب والفنون ستخرج عن هذه العلوم ، لتكون وظيفتها دراسة طبيعة «الجمال» . وقال فى محاضرته الافتتاحية فى جامعة مارسيليا :

«سوف تخرج فلسفة الفنون والأدب من التاريخ المقارن للفنون وللأدب عند كل الشعوب»[٥] .

وكان «أمبير» من الرواد المستعدين لقبول تفوق أدب آخر على الأدب القومى ، إذا ثبت هذا التفوق .

أما «فيلمان» وهو رائد آخر من الرواد الفرنسيين للأدب المقارن ، فنجد عنده فكرة «الأدب العام» منذ البداية ، أى «الدراسة المقارنة للآداب التى هى فلسفة النقد» ، إلى جانب اهتمامه بدراسة التأثيرات الأجنبية فى الأدب الفرنسى[٦] .

فالأدب المقارن مدين فى نشأته للأفكار «العالمية» من ناحية ، ولتطور العلم وتحرير البحث العلمى من الناحية الأخرى ، وسنجده محتفظا بهذين الطابعين فى مراحله المقبلة : النزعة إلى «العالمية» والتأثر بالتطور العلمى . غير أنه يجب أن ينظر إلى حركة الأدب المقارن فى إنجازاته وأزماته المتعاقبة ، فى مسار يتأرجح بين العلم والأيديولوجية ، بين الرغبة فى تحويل النقد الأدبى إلى دقة العلم ، والأفكار العامة التى تخدم الأيديولوجية السائدة .

٤ - أثوان فى القرن الثامن عشر .

(أ) الثابت والمتغير

وجد «ايتيامبل» ، أستاذ الأدب المقارن بجامعة السربون ، أن للقرن الثامن عشر اجتهادا فى الروح العلمية التى يجب أن تسود الدراسة المقارنة للآداب . ويتمثل هذا الاجتهاد فى مثلين أحدهما عند «فولتير» والثانى عند «مونتسكيو» . ويدور كلا المثلين حول قضية الثابت والمتغير[٧] .

فعندما يدرس «فولتير» الملحمة ، يجد أن لهذا النوع الأدبى ثوابت مشتركة فى الآداب القومية المختلفة، وسمات خاصة فى كل أدب من الآداب . فالعناصر العامة للملحمة هى : الفعل الواحد ، الكبير ، البسيط ، المثير للاهتمام ، البطولى . أما اختيار الأحداث وطبيعة العجائب وتدخل القوى الآلهية ، فكل هذا يختلف حسب الطباع القومية وصدف التاريخ ومزاج الكتاب .

أما «مونتسكيو» فيكتشف أن لقصائد العالم أيضا ثوابت ومتغيرات . ويقول الفيلسوف إن ظاهرة بذاتها توحّد بين جميع القصائد ، وهى ظاهرة النبر بوصفها سمة أساسية للشعر . ولكن خصائص اللغات المختلفة والأنظمة المتنوعة للوزن ، المتفقة مع خصائص التقاليد الأدبية ، تختلف من قومية إلى قومية أخرى : وهكذا نجد اختلافات بين الشكل التروكى ، والإيامبى والانابست .. إلخ ، للأبيات .

ويجد «إيتيامبل» أن هذين المثلين يقدمان مبدأ أساسيا للدراسات المقارنة ، وهو مبدأ اكتشاف الثوابت التى تجمع بين آداب العالم أجمع ، والفرق بينها وبين المتغيرات التى تخص كل أدب من الآداب . وهذا المبدأ ، حسب «إيتيامبل» ، يمثل الفكرة الجوهرية للأدب المقارن ، تلك التى تؤكد أن «الأدب موجود كما أن الإنسان موجود» ، يتجاوز كلاهما الحدود الضيقة ، الإقليمية والمتعصبة للقوميات أحيانا .

(ب) : العام والخاص

وكان لعصر التنوير فضل آخر فى صياغة فلسفة للجمال كفرع جديد من المعرفة . ففى القرن السابع عشر كان علم الجمال الكلاسى قد تصور علاقة الوحدة والتنوع ، أى علاقة العام والخاص ، على نمط العلوم الرياضية حسب مفهوم «ديكارت» . ورغم تبنيه المبدأ الكلاسى دون نقد ظاهر ، فقد حوّل عصر التنوير هذا المبدأ ـ من داخله ـ إلى علاقة جدلية من نوع جديد ؛ فلم يكن علم الجمال الكلاسى قد عمق نمط الوحدة والتنوع الذى أخذه من العلوم الرياضية ، بل كان قد حوله إلى «عالمية» شكلية لقوانين ، ادعى أنها قوانين الطبيعة الأزلية ، بينما لم تتجاوز هذه القوانين التواطؤ الاجتماعى المتفق مع مجتمع القرن السابع عشر بعلاقاته الأرستقراطية الإقطاعية . وكان هذا التصور نتاجا لمفهوم الطبيعة ذاته ، ذلك الذى لم يكن يهتم بمعايير الزمان والمكان ، بل رأى فى الطبيعة كائنا مجردا أبديا ، يتوافق مع عقل عام ثابت هو الآخر[٨] .

ولم يرفض عصر التنوير مبدأ الوحدة والتنوع ، بل عمقه ، وذلك بتغيير مفهوم الطبيعة المكتسبة لأبعاد الزمان والمكان أولا ، وإعطائه أهمية جديدة للخاص – ثانيا – كسمة أساسية من سمات العمل الأدبي ، رغم أن هذا الخاص ، المرتبط بخيال المبدع وإحساسه ، لايتعارض مع عقله ومع وجود قوانين «عالمية» ، فتتحول القضية إلى ضرورة إيجاد العلاقة بين الاثنين وتغيير أبدية العام .

ويتصل بهذه الإشكالية ماااكتشفه عصر التنوير – أيضا – من التفرقة بين اللغة العلمية واللغة الفنية ؛ فاللغة العلمية تهدف إلى شفافية العلامة ووضوحها والمعنى الواحد لها ، أما اللغة الفنية فتبحث عن كثافة الكلام المعبر عن عمق المعنى ، المثير للخيال وللإحساس ورهافة الدلالة ، فترتبط بين رقة التعبير ودقة المعنى[٩] .

وسوف تنمو هذه الأفكار فيما بعد لتندرج فيما سمى «الأدب العام» .

٥ – وجود الآخر فى الأدب المقارن

وبرغم أهمية التفكير المنظم فى علم الجمال الذى تبلور فى القرن الثامن عشر وأثر فى نشأة الأدب المقارن ، لم يَنْمُ هذا الموضوع فى البداية ، كما نضجت دراسة التبادل والعلاقات الدولية . وقد فرض النظر فى التأثير والتأثر نفسه منذ البداية ، وحتى الآن ، فى الأعراف المتفق عليها لتحديد الموضوع الأساسى للأدب المقارن .

وقد وجدت دائما علاقات متبادلة بين الشعوب : تبادل السلع والأفكار ، وتبادل القيم والأشكال . تمثل ذلك فى العلاقات بين مصر واليونان فى العصور القديمة ، وبين الشرق الأوسط والشرق الأقصى . وبين الدول المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط ،ثم بين العالم وأمريكا فيما بعد . ولكن هذه العلاقات لم تصبح جزءا من الأدب المقارن إلا مع تنظيم وتقنين دراسة العلاقات المتبادلة بين الشعوب وبين أفراد القوميات المختلفة ، فى فرع من الدراسة الأدبية سمى «الأدب المقارن» ، واكتسب أدوات وأعرافا للتحليل ، تغيرت مع مراحل تطور الدراسة الأدبية والأفكار السائدة ، رغم أنها ثبتت بعض التقاليد المعروفة لدى الرأى العام المثقف .

(أ) التأثير والتأثر :

وفى هذا المجال نرى الكثير من الدراسات تغزو سجلات رسائل الدكتوراه والكتب والمقالات ، المتخصصة أو الشائعة ، فى دراسة تأثير كاتب على كاتب آخر من بلد مختلف . وفى حصر صور البلاد فى أعمال الكتاب والمسافرين . أو تأثير مؤلف ماخارج حدود بلده ؛ فتتكاثر الأعمال حول تأثير «جيلين دى كاسترو» على «كورنى» ، أو تأثير «إدجابو» على «بودلير» ، أو صورة الشرق فى الرومانسية الفرنسية ، أو ألمانيا عند «مدام دى ستال» ، أو إيطاليا فى كتب «ستندال» ، أو تأثير «تشيكوف» خارج روسيا القيصرية ، و«موباسان» عبر حدود فرنسا البونابرتية . وفى هذا الإطار نفسه نجد دراسات أخرى تهتم بمذكرات الرحالة والمسافرين ، وبالمراسلات بين كتاب وفنانين ، وحتى بين مفكرين وسياسيين من بلاد مختلفة .

وبرغم النقد الذى وجه لهذا الفرع من الأدب المقارن ، فإننا نراه مايزال مستمرا إلى اليوم ، إلى درجة أن البعض يعتبره الأدب المقارن بمعناه الحق ، بينما يرد الفروع الأخرى للدراسة المقارنة إلى الأدب العام ، أو فلسفة الجمال ، أو نظرية الأدب .

ولقد نُقد هذا الاتجاه من منطلقين :

١ – قيل إنه لا علاقة مباشرة بينه وبين النقد الأدبى ، بل إنه يخص المؤرخ وعالم الاجتماع و مؤرخ الفكر ، إن لم يقع فى قصص الرحلات «الكاريكاتورية» للبلاد ، تلك التى لاتخرج عن كونها سردا للأحداث .

٢ – وقيل – أيضا – إنه لو سلمنا بأن معرفة التأثير والتأثر بين الكتاب والبلاد تعطينا علما أفضل بالآداب ، فمازالت هذه الدراسة محصورة فى العلاقات الأوروبية ، أو علاقات أوروبا بالشرق فى العصور الحديثة ، فى الوقت الذى تهمل فيه هذه الدراسة بقية العالم والعصور القديمة .

ونضيف إلى هذين السببين حقيقة تتبلور الآن،وهى أن دراسة التأثير والتأثر – تلك التى تظهر مشابهات وتماثلات ناتجة عن علاقة تاريخية – لاتعلمنا عن طبيعة وظروف الإنتاج الأدبى ماتتعلمه من ظواهر مماثلة لاتفسرها علاقة تمت . وســـــوف نرى ذلك بالتفصيل فى الجزء المخصص للأدب العام .

(ب) الشرق فى الأدب الأوروبى

وثمة موضوع خاص فى مجال التأثير والتأثر ، وصور البلاد فى آداب من بلاد مختلفة ، قد أثار رؤية نقدية حادة ، تحوّل بعدها هذا النوع من الدراسات ، ذلك هو موضوع الشرق فى مرآة الغرب ، كما شرحه «إدوارد سعيد» فى كتابه المشهور عن «الاستشراق»[١٠] . ونجد اليوم ، إلى جانب استمرار النمط التقليدى لدراسة الصور والتأثيرات ، اتجاهات جديدة متأثرة بمنهجين حديثين فى تحديد المعرفة الأيديولوجية للنصوص :

١ – فلسفة «جرامشى» التى تربط قضية التأثير بوجود ثقافة مهيمنة – أى أقوى – لطبقة ، أو مجموعة أو بلد ، تؤثر فى ثقافة أضعف منها . ويرد الفيلسوف الإيطالى سبب هذه الهيمنة إلى ظروف البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية . والثقافة المهيمنة – فيما يرى إدوارد سعيد مستندا[١١] إلى هذا المنهج – تفرض الصور والأحكام حسب مصالحها . فالشرق مخيف ، والصور سلاح يساعد الغرب فى الدفاع عن نفسه ؛ أو الشرق ساحر ، يجهّز الغرب أدوات غزوه[١٢] .

٢ – تحليل «القول» أو «الخطاب» كما حدده «ميشيل فوكوه» الذى يرى – وراء القول المكتوب والمقروء – بنية أيديولوجية تحكم النص ، بحيث تتيح لنا معرفة هذه البنية الباطنة وتحليلها معرفة حقيقة النص الظاهر[١٣] .

إن صورة الشرق فى الكتابات وفى الخيال الغربى موضوع قديم ومدّون فى كثير من الدراسات . وقد حصر «نورمن دانييل» فى كتابه

عن «الإسلام والغرب»[١٤] الأساطير والخرافات التى كانت تروى عن الإسلام فى العصور الوسطى ، ثم بدايات المعرفة الجادة ، حيث لم تكن الدقة العلمية قد تحققت فى هذا الزمن ولقرون تالية . وكان «دانييل» قد بدأ فى الربط بين الصورة الخيالية والمصلحة المادية .

ونرى نقطة انتقال فى القرن الثامن عشر ، إذ يتحول الشرق المخيف والإسلام إلى مناطق ، يفترض فيها جميع المحاسن ، من أجل نقد المجتمع الفرنسى الخاضع للسلطة الملكية المطلقة والتعصب الدينى ، فى الوقت الذى تتمتع الكنيسة بامتيازات مادية ومعنوية لاحدود لها[١٥] .

وهنا يلعب الشرق دورا فى تجميل الآخر والسخرية من الذات .

وهكذا يُخلق «شرق فلسفى» فى كتاب «كيرشر» : «الصين المصورة» (١٦٦٣) ، La China illustrata للسخرية من التعصب الدينى فى المجتمع الفرنسى ، ونقد امتيازات الكنيسة، وتمجيد مجتمع آخر ، يفترض أنه عرف الاحترام المتبادل بين الأديان والملل[١٦] . وقدِّم الإسلام فى هذا العصر بالصورة الطوبائية نفسها، بوصفه دينا يتفق مع ضرورات العقل البشرى، وعرف التعايش بين الأديان . ولعب «فولتير» و«مونتسكيو» فى هذا المجال ــ أيضا ــ دورا رائدا ، رغم أن تصورهما للإنسان المثالى ، الشرقى أو البدائى ، يبدو متسما بصفات المثال الأوروبى للتحضر المطلوب، الذى كان فى طور تكوينه . ولم توجد صورة نقدية لهذا النمط الناشىء للتحضر الأوروبى إلا عند «روسو» .

وتستكمل الآن فى الدراسات المعاصرة معرفة العلاقة بين شبكة التجارة الأوروبية مع الشرق، والصور التى تتكون عن الشرق حسب هذه الرؤية النقدية . ويقول الفيلسوف الرومانسى الألمانى شليجل فى ١٨٠٠ :

«ينبغى أن نبحث فى الشرق عن قمة الرومانسية»

ويتأثر بهذه المقولة كل من «هيردر» و«جوتيه» ، و«شوبنهاور» و«لامارتين» و«هوجو»[١٧] ، ضمن آخرين ، وتنتشر هذه المقولة لدى الرأى العام ، ممثلة عند بعض الكتاب مثل «فلوبير» و«نيرڤال» . ونعرف ــ الآن ــ أن هذه المقولة هى التعبير الأيديولوجى والخيالى عن حقيقة اجتماعية واقتصادية ، قد تحولت من مصالح تجارية فى العصور الوسطى وعصر النهضة إلى بداية الغزو الإمبريالى الأوروبى «للشرق» ، فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، ذلك الذى استكمل فى القرن التاسع عشر .

ولقد بعث هذا التحديد للإطار التاريخى والأيديولوجى ــ لصور الشرق فى الغرب ــ منهج الدراسة المقارنة ، حيث انتقلت من رصد الصور إلى تحليل تكوين التصوير الخيالى ، حسب أيديولوجية المجتمع المهيمن والمصالح المادية له .

ويقول المستشرق «مكسيم رودنسون» محللا طبيعة رؤية الشرق فى القرن التاسع عشر :

«إن أكثر الظواهر تحكما فى الرؤية الأوروبية للشرق ، اعتبارا من منتصف القرن التاسع عشر بشكل خاص ، هى الإمبريالية ، إذ يصير التفوق الاقتصادى ، التقنى ، العسكرى ، السياسى ، الثقافى لأوروبا ساحقا ، بينما يغطس الشرق فى حالة التخلف»[١٨] .

وتتحول «عالمية» القرن الثامن عشر التى كانت فى خدمة الثورة ، وتعمل للخروج عن المركزية المطلقة للملكية الفرنسية، إلى مركزية أوروبا الاستعمارية فى القرن التاسع عشر ، وتهدف إلى التوسع العالمى فى بحثها عن أسواق ، واضعة فى خدمة هذا الهدف شعورها بالتفوق، وربما نرجسيتها الفكرية .

إن «العالمية» الوحيدة التى تبدو هى العالمية التى تأخذ ــ حسب عبارة «رودنسون» ــ «شكل تبنى النموذج الأوروبى فى كل وجوهه[١٩]»

ولذلك يغدو الآخر ، أى الشرق ، نقيض الأنا ، أى الأوروبى ، الذى له حق الحكم عليه ، ولا يتمكن هو من هذا الحق . ويُبرَّر ذلك بالعودة إلى النمط الذى قنَّنته اللغويات المقارنة فى بدايتها عند «شليجل» ، حيث كانت اللغة الهندوأوروبية معيار الدقة والعقل المنطقى ، بينما اللغات السامية لغات مبهمة غير واضحة»[٢٠] .

جـ : المركزية الأوروبية فى الأدب المقارن

ونجد المركزية الأوروبية مستقرة حتى الآن فى الدراسات المقارنة ، رغم الآمال الطيبة للرواد فى تكسير الحدود القومية بين البلاد ، ومناهضة التعصب الدينى والعرقى ، ورغم قصدهم الأصيل فى معرفة الآخر وفى تكوين علم وفلسفة للجمال ، على أساس الدراسة المقارنة للآداب المختلفة .

وهذه المركزية الأوروبية تثير اليوم النقد من منطلقات مختلفة ، إذ يهاجمها «إيتامبل» من منطلق أخلاقى وجمالى[٢١] . ويكشف الوعى الزائف فيها «إدوارد سعيد» من الزاوية السياسية والأيديولوجية . ونرى ممارسة عملية واجتهادا نظريا لهذا النقد ، فى أعمال ودراسات مدرسة «إسكس» فى انجلترا ، لما تسميه «ثقافة التقاطع» ، أى الـ Cross Culture ، التى أخذت «القول الاستعمارى» عن الآخر ، من ناحية ، وآداب العالم الثالث ، من الناحية الأخرى[٢٢] ، بوصفه موضوعا من موضوعات الدراسة .

وينبغى أن تخرج من البلاد الخاضعة أصوات ناقدة وتحليلات ، تكشف مدى تبنى رواد النهضات لصور الغرب عنهم ، وأن يدخل هذا الموضوع فى الأدب المقارن مجددا الشكل التقليدى للشرق «كما يراه» «فلوبير» أو «نيرڤال» ، أو الغرب فى رؤية المسافرين والمبعوثين . إن الأسفار والبعثات والرحلات لا تنقل صورا محايدة ، بل تجسد وتحقق عملية الهيمنة الثقافية التى تمارسها الثقافة الأقوى على الأضعف ، إلى جانب فوائدها العلمية والإنسانية . ويجب أن تدرس هذه الجوانب المختلفة فى جدلها المستمر .

٦ ــ الوحدة والتنوع فى الأدب العام

توجد فى الآداب المختلفة ظواهر شبيهة لا تفسر بالتأثير والتأثر ،

منها إيقاع الشعر ، والأشكال المختلفة للمجاز ؛ وظهور بعض الانواع الأدبية وزوالها ؛ ووجود بعض النماذج البشرية فى الأسطورة ؛ والمثل والأمثولة (وهى من الكلمات المقترحة لترجمة كلمة allégorie) وتشكيل بعض الخواص للأسلوب : الرومانسى ـ الغنائى ، السخرى ـ الواقعى ، الواقعى ـ النمطى ، الكلاسى ـ النبيل ؛ ووجود تيارات مماثلة فى بلاد مختلفة : نهضة أو طليعية أو ردّة ، كما توجد فى البلاغات المختلفة تقنيات لهذه الظواهر ، شبيهة أو مختلفة . وهنا يتصل الطريق من جديد مع جهود عصر التنوير التى واصلتها جهود الرومانسيين الألمان فى تحديد معالم فلسفة الجمال»ومنها إلى نظرية الأدب الحديثة .

وربما نستطيع أن نعتبر هذه المواضيع المطروحة للمقارنة من أهم مواضيع الأدب المقارن ، رغم أن البعض قد يعتبرها جزءا من الأدب العام ، محتفظا باسم الأدب المقارن لدراسة التأثير والتأثر فقط . وقد احتفظنا بالتقسيم التقليدى فى التسمية لإظهار اختلاف المجالات رغم أننا نتصور أن التأثير والتأثر ، من ناحية ، والأدب العام ، من الناحية الأخرى ، شقان من الأدب المقارن ، أو بمعنى أصح أن الأدب المقارن هو ـ فى الحقيقة ـ منهج للدراسة الأدبية؛ يسهم فى تطوير المعرفة الأدبية أو نظرية الأدب ؛ وربما يوجد فرض لم يحققه بعد فى تصورنا . وهو أن الأدب المقارن منهج لمعرفة الأدب . بوصفه وسيلة تفسير علمى للظواهر الأدبية ، ذلك لأن تكرارها دون ربط بالتأثير والتأثر قد يسمح بتكوين قوانين للإبداع الأدبى ، تراعى العلاقة المتبادلة التأثير بين العام والخاص . وهنا ، نفضّل قسمة العام والخاص على نحو أكثر من قسمة «إيتيامبل» المتفق عليها فى الأدب المقارن المعاصر وهى : الثوابت والمتغيرات ، لأننا إذا افترضنا أن للخاص تأثيره فى العام كما أن للعام تأثيره فى الخاص ، فهذا ينفى وجود «ثوابت» أبدية غير متحركة .

وفى هذا المجال ـ أيضا ـ نرى أن الدراسة قد تطورت من رصد الظواهر المشابهة ، مع استنتاجات عامة عن الفترة والبلد واللغة والدين ، إلى محاولة إيجاد القوانين التى تحكم الإبداع ـ أو الإنتاج ـ الأدبى . ولهذه الدراسات نفس مأزق دراسات التأثير والتأثر ؛ إذ إنها قد حصرت نفسها فيه ونحاول الآن الخروج منه ، وهو مأزق المركزية الأوروبية . فتعالج ـ مثلا ـ الرومانسية أو الواقعية ، بوصفها ظواهر أوروبية أثرت فى الشعوب الأخرى ، رغم معرفة المتخصصين أنه فى الأدب الصينى قصائد قديمة توجد فيها جميع «التيمات الرومانسية : الوحدة ، الحزن ، الهجر ، بل ضوء القمر وشجن الليالى . وأن فى الأدب اليابانى الأرستقراطى للقرن العاشر روايات «مهرية» مثل «البحث عن الزمن المفقود» «لمارسيل بروست» يعبّر فيها عن أحوال النفس البشرية[٢٣] .

(أ) النماذج والمواضيع

نجد الكثير من الدراسات التى قدمت عن نموذج «دون جوان» ، أو الرجل الحائر بين النساء؛الإسبانى الأصل ، الذى عرف فى كثير من الآداب الأوروبية ، أو دراسات عن أسطورة «أوديب» أو «أنتيجون»؛أو عن شخصية الأم فى الرواية ، أو الفتاة المراهقة ، أو المرأة الداعرة ، أو الطفل . ونجد دراسات أكثر عمومية؛ مثل دراسة «إرنست كورتيوس» الجميلة عن «الأدب الأوروبى والعصر الوسيط اللاتينى» ، يرصد فيه كل الـ « Topoï » أى المواضيع . أو المواضيع العامة للأدب ، مثل مقدمات الأعمال التى تتسم بالتواضع المأخوذ من فن المرافعة ، أو المرأة الرمز للطبيعة أو الفلسفة ، أو الطفل الذى لديه حكمة الشيوخ[٢٤] .

(ب) الأنواع الأدبية والتيارات

وكان لدراسة الأنواع الأدبية دور منشّط للدراسة المقارنة ، لأنها ركّزت على ظواهر واضحة مثل الملحمة ، والمرثية الغنائية ، والمسرح الدرامى أو الكوميدى ، والرواية . وقد تأثرت دراسة الأنواع الأدبية بالعلوم الطبيعية ، ورأى «برونتيير» أن النوع الأدبى أشبه بالتنظيم الحيوانى ، أى أن له بداية ونموا ونهاية يجب أن تدرس ، من حيث علاقتها بالبيئة التاريخية ، والجغرافية،والاجتماعية . وكان لهذا النوع من الدراسات أثره الحسن فى تعميق المعرفة الأدبية،والوصول إلى قوانين فيها .

ومن أهم الدراسات الأدبية الخاصة بالأنواع تلك الدراسات التى تناولت قضية الرواية . فالزواية من الأنواع الأدبية التى بقيت مدة طويلة لايعترف بمشروعيتها . وبينما كان للملحمة وللتراجيديا احترام ، مستمد من سلطة وتقنين أرسطو ، كانت الرواية تعتبر نوعا محتقرا ، تنسب قراءته فقط للنساء والشباب ، من أجل التسلية ، دون أن يكون له فائدة للتربية الأخلاقية أو التعليم . وقد درس بعض النقاد بداية الرواية ونموها على أنها ظاهرة عامة ، تأخذ نفس الأشكال فى الآداب المختلفة .

وأظهر «لوكاتش» فى كتابه المشهور عن الرواية أنها تخرج من الملحمة ، وأنها تعكس المجتمع الصناعى الحديث وظهور الطبقات المتوسطة وتعقيد الحياة والقيم ، كما كانت الملحمة تمثل الطبقات الأرستقراطية الإقطاعية الموحّدة القيم والفعل حول مفهوم الشرف . ونجد مبدأ «لوكاتش» ينتشر فى بلاد مختلفة لتفسير ظاهرة نشأة الرواية وربطها بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تحيط بها[٢٥] .

وتصبح التيارات الأدبية أيضا من مواضيع الادب المقارن . نجد فى هذا الإطار دراسة «أويرباخ» عن «المحاكاة» ، أو وصف الواقع فى الأدب الغربى . وفى هذا الكتاب المهم يتناول الناقد كثيرا من الكتاب الغربيين ، من «هوميرس» إلى «رابليه» و«مونتنى» و«ستندال» ، .. الخ ، ليحلل السمات الواقعية لأسلوبهم ، رابطا بين كل كاتب وعصره[٢٦] .

وتساهم كلُّ هذه الجهود فى قضية المعرفة الأدبية؛وتأكيد الكيفية التى لاينفصل فيها الأدب المقارن عن الأدب العام .

٧ – أزمة الأدب المقارن أم قضية الدراسة الأدبية ؟

ولكن .. برغم هذه الجهود المثمرة فى الدراسة المقارنة للآداب فقد ارتفعت أصوات بعض النقاد فى الغرب لتشكو من «أزمة

الآدب المقارن» ، وكان ذلك بعد منحنى الثلاثينيات للدراسات الأدبية . ولكن هل هناك فعلا أزمة ، أو أن الأدب المقارن قد عانى مثل جميع فروع المعرفة الأدبية من اقتحام النقد الجديد لمجال الدراسة فيه ؟ وإذا كانت هناك أزمة ، أليس من الممكن اعتبارها تساؤلا صحيا عن وظيفة النقد الأدبى ، كما يجب أن تتجدد معرفته فى كل زمن ، مع تطور العلوم الأخرى ، وتحسين وسائل وأدوات المعرفة ؟

(أ) المدرسة «الفرنسية» والمدرسة «الأمريكية»

وقبل أن نصف معالم الأزمة ، يجب أن نرجع لتصنيف الأدب المقارن ، كما كان يقدم منذ عهد ليس ببعيد ، حيث كان البعض يرى أن هناك مدرستين للأدب المقارن :

* المدرسة الفرنسيـــة
* المدرسة الأمريكيـــة

وأن كل مدرسة من هاتين تمثل اتجاها من الاتجاهين اللذين وصفناهما :

فالمدرسة الفرنسية التى يعبر عنها «فان تيجم» و«جان مارى كاريه» تقوم على دراسات تاريخية دقيقة حول تأثير ، يؤكده الواقع، من مؤلف على مؤلف آخر ، أو علاقة تمت بالفعل بين كتّاب وبلاد مختلفة . أما المدرسة الأمريكية ، فيمثلها أساسا الناقد «رينيه ويلك» ، وتقوم على اعتبار أن الدراسة ممكنة حتى إذا لم تتوافر معرفة الكتّاب بعضهم للبعض .

ولقد تجاهلنا هذه القسمة لأنها توحى بتفرقة ليست موجودة بالفعل بهذه الحدود الجغرافية والقومية ؛ ففى فرنسا ـ وغيرها ـ نقاد يدرسون تيارات الأدب العام ، وفى أمريكا نقاد يهتمون بتاريخ العلاقات والتبادل الأدبى . غير أن هناك دراسات قيمة تجرى فى البلاد الاشتراكية منذ نهاية العصر الستالينى ، ودراسات أخرى فى العالم الثالث ، وإن كانت تعانى حتى الآن من التبعية للغرب باتجاهاته ومدارسه .

(ب) «الأيديولوجية البنائية»

فى هذا الإطار اتهم الأدب المقارن ـ وخاصة المدرسة المسماة «بالفرنسية» ـ «بالتاريخية» ، أى بالتقصير فى حق النص الأدبى الذى عُدَّ بنية مغلقة فريدة ، لاصلة لها بالمجتمع والظروف المحيطة بها . هذا النقد موجّه من منطلق «الأيديولوجية البنائية» كما يسميها «هنرى لوفيفر» فى فترة ازدهارها ، وظهورها كأهم التيارات النقدية فى أوروبا وأمريكا[٢٧] .

وقد نعرف الآن ـ أو يعرف من يريد المعرفة ـ أن هذه البنائية فى حدودها الضيقة ، التى قدمت بعض الإنجازات فى تحسين أدوات معرفة النص إلى فلسفة كونية ، قد نُقدت من الخارج ومن داخلها . فقد أظهر «هنرى لوفيفر» اتفاق البنائية وازدهارها ـ كنظرة للعالم وكأيديولوجية مكتملة فى فترة من الزمن ـ مع الأفكار السائدة فى الغرب الرأسمالى الذى يجزّئ المعرفة .ويمجد تحسين أدوات التحليل كمهارة فنية ينظر إليها على أنها العلم بذاته ، وترفض الربط بين المجالات المختلفة . ونقدت البنائية من الداخل ، حيث إن النقاد البنائيين أنفسهم ـ أو بعضهم ـ قد اكتشفوا أن للنص الأدبى بنية أيديولوجية لايمكن فصلها عن المجتمع والكاتب ، ومن ثم عن البنية التحتية الاجتماعية والاقتصادية للنص .

فالأزمة ـ إذن ـ ليست أزمة «التاريخية» ، بل الأزمة العامة التى عرفها النقد الأدبى فى بحثه عن أدوات ومنهج ، يتمكّن بهما من فهم أكثر عمقا للنص الأدبى ، بجميع مكوناته الداخلية ، وفى ربطه مع المجتمع والبنى الأيديولوجية الأخرى .

(جـ) معضلة الدراسة الأدبية :

قد يسلم اليوم ، (وقد وجدنا المقولة نفسها فى الغرب الرأسمالى عند «ويلك» و«وارن»[٢٨] ، وفى الشرق الاشتراكى عند «لوتمان»[٢٩]) ، أن مادة النص الأدبى ـ أى اللغة ـ ليست مادة بلا حياة ، مثل الحجر بالنسبة للنحت ، أى أن لهذه المادة تاريخا ودلالات . فالأدب مرتبط بالمجتمع ارتباطا عضويا ـ وليس آليا ، كما يظن النقاد الذين يربطون ربطا سطحيا بين الأعمال والفترة ـ على ثلاثة مستويات على الأقل :

* من حيث مادته ، أى اللغة .
* من حيث موضوعه المستخرج من تجربة المؤلف مع العالم .
* من حيث شكله الذى يرتبط بالأشكال الأدبية كلها فى سياقها التاريخى والاجتماعى .

إن هذه العناصر كلها تؤثّر فى ذلك النص الفريد الذى هو النص الأدبى ، ذلك الذى لايشبه أى نص آخر ، وإن اتصل بنصوص العالم كلها ، ولايمكن أن يشبه نصا آخرا وإلا فقد جزءا من قيمته الجمالية . ومن واجب الدراسة الأدبية أن تعى جميع هذه الجوانب ، أى هذا الربط الدقيق فى كل عمل بين ماهو عام وماهو خاص . وتحديد هذا الضبط هو ـ بالذات ـ مايعانى منه النقد الأدبى اليوم ، وليس «التاريخية» كما تدعى الأيديولوجية البنائية .

فمشكلة النقد الأدبى اليوم هى أن أدوات البحث وحتى موضوع البحث لم يحدّدا بشكل علمى ، بل يخضعان لأيديولوجيات مختلفة . ويظهر ذلك بوضوح فى عدم وجود التحديد فى استعمال المصطلحات : ونعرف أن شرطا أساسيا للعلمية هو توحيد اللغة الذى يجعل العالم السوفيتى ـ مثلا ـ يفهم عالما أمريكيا أو برازيليا . فالشىء الوحيد المتفق عليه هو أن اللغة مادة الأدب . أما بالنسبة لموضوعه فالمشاكل مازالت كثيرة ، ولنذكر منها الآتى :

* يرى البعض أن محتوى مايسمى «الأدب» لم يتغير منذ أرسطو ، بينما يرى البعض الآخر أن مفهوم «الأدب» لم يتحدد إلا فى فترة قريبة .
* لم يوجد إجماع حول ماإذا كان الأدب هو الروائع فقط أو الأنواع الشائعة التى يحبها الجمهور ، مثل الرواية البوليسية أو رواية المغامرات ، أو الرواية الإباحية ... الخ .

* وأخيرا قد يُسأل عما إذا كان يصح أن ينحصر الأدب فى الأدب المكتوب ، الرسمى ، دون اعتبار للأدب الشعبى والشفهى .

وإذا ماحدد محتوى كلمة «الأدب» تبقى مشكلة موضوع الدراسة . فلم يتفق النقاد على هذا الموضوع ، ومفهومه يختلف حسب المدارس والأيديولوجيات ، كما أن الأدوات ولغة الدراسة تختلف بتنوع الرؤى لموضوع النقد الأدبى .

ويرى البعض أن موضوع الدراسة الأدبية هو اكتشاف «أدبيته» ، أى مايفرق بين ماهو أدب وماهو مقالة صحفية أو رسالة فلسفية أو مذكرات خاصة أو خطاب غرامى ، مهما كان الجمال الأسلوبى الذى نجده فى هذه الأنواع . فالأدوات هنا هى الأدوات التى تسهم فى فهم الشكل من حيث هو شكل : تقنيات الشعر ، وطبيعته ، ووظيفة الاستعارة ، وبصفة عامة كل مايفرق بين الأدب واللغة العادية من ناحية ، واللغة الأدبية واللغة العلمية ، من ناحية أخرى (الشكليون الروس بصفة عامة) .

ويعتبر البعض الآخر أن النص الأدبى تشكيل لغوى . وفى هذه الحالة ينطبق على دراسته مفاهيم وأدوات اللغويات (منهج جاكبسون) .

ويعتبر البعض الثالث أن الأدب هو انعكاس للبنية النفسية للمؤلف ، وهنا نجد مصطلحات وأدوات علم النفس (منهج مورون) .

ويرى البعض الرابع أن للأدب بنية هى انعكاس للبنية الاجتماعية ، أى أن ثمة علاقة بين بنية النص وبنية المجتمع (منهج جولدمان) .

وأخيرا يحاول علم الدلالات أو العلامات أو الإشارات أو السيميوطيقا (لم تحدد الترجمة بعد) أن يرى النص علامة ، أو دلالة ، لما حوله من أشياء أخرى طبيعية أو اجتماعية أو فكرية ، وهذه محاولة للخروج من التجزئة التى نراها فى الاختيارات الأخرى (منهج «كريستيڤا» و«لوتمان» وغيرهما) . ونرى الدراسات الماركسية للأدب اليوم ، فى الاتحاد السوفيتى وفى أوروبا ، متأثرة بهذا المنهج ، على أنه أول محاولة للربط الشامل بين نظام النص الأدبى والأنظمة الأخرى ، الأيديولوجية والاجتماعية .

والسؤال هنا : أين العلم من هذه الاختيارات الأيديولوجية التى ساعدت دون شك فى تطوير معرفة أفضل للنصوص الأدبية : قضايا الشعر وعناصره المختلفة من موسيقى وصور ومستويات الدلالة ، ومشروعية الرواية وعلم جمالها ، وتعميق دراسة القول الأدبى بأجناسه المختلفة ، الخ . فالاختيارات ــ كما سبق أن قلنا ــ بعيدة عن العلم فى أنها لم توجد لغتها ، بل تستعير مصطلحاتها من فروع أخرى للمعرفة .

ولكن برغم ذلك فالعلم يدخل فى جدل مستمر ، بتطوراته واكتشافاته ، مع الأفكار السائدة لتصحيح الطرق التى تتداخل أحيانا ، فى متاهات الأفكار المسبقة والاختيارات الوضعية التى تقدم نفسها على أنها العلم .

وكما أثّر تطور العلوم الطبيعية فى نشأة الأدب المقارن ، فإننا نراه يؤثر أيضا فى الأدب المقارن الناضج فيما بعد : فنظرية الأنواع الأدبية التى بلورها «برونتيير» متأثرة مباشرة بنظرية «دارون» التالية لأبحاث «بوفون» ثم استنتاجات «لامارك» .

ولذلك أصبحت الأنواع الأدبية من المواضيع الأساسية للأدب المقارن . وفى أواخر القرن التاسع عشر ومع بدايات القرن العشرين نرى التطور العظيم للعلوم «اللغوية» أو «الألسنية» و«الأنثروبولوجية» أو «علم الإنسان» ، تؤثر فى النقد الأدبى إلى درجة اضطرت ليفى ستراوس أن يحتج فى أحاديث صحفية على التطبيق المبالغ فيه ، وربما فى غير موضعه أحيانا ، الذى تم فى مجال النقد الأدبى ، مدعيا اللجوء إلى مبادئه «البنيوية» . وقال إنه وجد نموذجا متفقا مع تحليل نظم السلالة ، بل إنه لم يدّع أبدا «عالمية» هذا النموذج الذى كان يستخدمه النقاد الجدد فى فترة على أنه منهج سحرى للحصول على حقيقة النصوص الأدبية . وللأسف نرى هذه الوسائل بعد أن نقدت وصحّحت جزئيا فى الغرب تنقل فى بلاد العالم الثالث ، كما هى وبنفس الهالة السحرية .

إن النقد الأدبى منذ أن بدأ يهدف إلى «العلمية» ، وتجاوز تاريخ الأدب التقليدى ، يسير بين إنجازات العلم المرحلية وتشتت الاختيارات السابقة . ولكننا نريد أخيرا أن نقّيم كيفية تأثر الأدب المقارن بهذا المناخ ، بين العلم والأيديولوجية . ونريد أيضا أن نبيّن كيف تغيرت الإشكالية الأساسية للأدب المقارن ، تحت تأثير الرؤى النقدية التى تداخلت فى مشروعية العلم وفى عالمية العالم ، وكيف يبحث الأدب المقارن عن مشروعيته الخاصة فى قضية المعرفة الأدبية التى سوف نجدها فى حركة جدلية بين العام والخاص ، فى عمومية المبادىء التى تحكم الإبداع الأدبى وخصوصية التشكيل القومى والخلق الفردى للأعمال المختلفة .

٨ ــ نحو أدب مقارن جديد؟

يقوم الفحص العلمى على عمليتين أساسيتين :

* الاستقراء ، أو الانتقال من الخاص إلى العام ، أى النظر فى أمثلة كثيرة قبل استخراج القوانين .
* الاستنباط ، أو الانتقال من العام إلى الخاص ، أى من المبادىء إلى مبادئ أخرى ، تتحقق فى جزئيات الواقع .

ويحاول النقد الأدبى الحديث أن يستعمل الإجراءين ، أى أن يدرس كثيرا من الأعمال الجزئية ليستخرج القوانين العامة الصحيحة لأغلبية الأعمال الأدبية ، وأن ينطلق من مبادىء عامة قد كونها فرضا أو نتيجة لتحليل الأعمال إلى المؤلفات ذاتها ليتحقق من صحتها .

وقد يستعمل الأدب المقارن الإجراءين بفائدة كبيرة لنظرية الأدب القائمة على تحديد المبادىء العامة التى تحكم الإبداع الأدبى ، أو الإنتاج الأدبى ، إذا نظرنا إلى الأعمال نظرة شاملة تضعها فى علاقتها مع منتج ومتلق .

لقد انعقد مؤتمران ــ ضمن المؤتمرات الكثيرة للأدب المقارن ــ

لمناقشة ماسمى بالأزمة : أحدهما فى «شابل هل» سنة ١٩٥٨ ، والآخر فى بودبست فى ١٩٦٢ . ولم يأت المؤتمر الأول بجديد، واستمر فى إطار المناخ التقليدى «للمدرستين» الفرنسية والأمريكية . أما المؤتمر الثانى ، فإلى جانب أنه شهد أول مساهمة مهمة للبلدان الاشتراكية فى مناقشة قضايا الأدب المقارن ، كان تركيزه الأساسى على الأنواع الأدبية واحتمال دراستها على مستوى عالمى، مع مراعاة العام والخاص ، واهتمامه بعد ذلك بالمناهج الجديدة التى تستعمل الاستقراء فى دراسات «أدبية الأدب» والاستنباط فى استخراج أنظمة الأشكال التى يضيفها الإنسان إلى اللغة الطبيعية .

ويستعمل الأدب المقارن ـ الآن ـ كمنهج يسّهل البحث عن المبادىء العامة التى سوف تكوّن نظرية الأدب ، تلك التى مازالت رغم ادعاءات المنظرين ، فى مرحلة الاستكشاف . فنراه ينجز بعض المراحل فى المجالات التالية :

(أ) دراسة القواميس والمعاجم

وتأثير اللغات بعضها على بعض فى حالة وجود ألفاظ أو أبنية مستعارة من الخارج . وهذا المجال يعتبر تنشيطا لموضوع قديم فى الدراسات المقارنة ؛ إذ قام «دوزى» منذ أواخر القرن التاسع عشر بأبحاثه وبنشر قاموسه فى الألفاظ الإسبانية ذات الأصل العربى .

(ب) فن الترجمة

ونعرف أن الترجمة من أهم وسائل النقل للآداب والثقافات . وأن توجهاتها مؤشر هام لما يطلبه أدب من أدب آخر . ثم إن الترجمة طريقة لفهم أعمق للثقافة الأخرى ولآدابها ، إذ إنها تتطلب معرفة جيدة باللغتين ، المترجم منها والمترجم إليها، وتعلما دقيقا لتراث اللغتين ولتراكم التجربة الإنسانية والثقافية الكامنة فيهما .

وهى ، أخيرا ، إمكانية لإظهار الثابت والمتحول، أو العام والخاص فى الآداب ، كما ظهر فى ندوة حول الترجمة الشعرية أقيمت فى باريس ، بمركز «دراسات إفريقيا وآسيا وأوروبا» للأدب المقارن ، بجامعة السوربون(٣٠) .

ولقد أثارت الندوة الكثير من القضايا التى تطرحها ترجمة القصائد : من التركية والعربية والفارسية واليابانية والصينية والمجرية إلى الفرنسية . وانتقلت المناقشات من المحاضرة النظرية إلى ماسمى «بمعامل» للترجمة ، حيث نوقشت الطرق العملية لترجمة القصائد كما تمت بالفعل ، وكما كان فى الإمكان أن تتم ، وكيف تستعمل ـ فى الترجمة ـ معرفة اللغات والنظام الإيقاعى والموسيقى للثقافات المختلفة ، ومعرفة تشكيل التجربة الشعرية للشعوب عبر القرون والتاريخ . وقد وصلت الندوة إلى بعض الاستنتاجات الخاصة «بالكليات» فى الشعر : المادية أو substantiels مثل الاستعارة والتعظيم والتصغير ، الخ ، والشكلية أو formels مثل تكرار الأصوات فى القافية والتجانس والمماثلة ، الخ ، مع احترام خصوصية كل نظام : «الهيكو» اليابانى ، أو «السنت» الفرنسى ، الخ ، فدرست إمكانات مختلفة لترجمة نفس القصيدة : ليونس إمرى ، التركى ، أو لبدر شاكر السياب ، مما أسهم فى استخراج بعض القيم الشعرية الأساسية للقصائد .

(ج) دراسات مقارنة فى علم الشعر والوزن

وأصبح هذا المجال يشغل المعاهد المهتمة بتحليل الشعر ، بعد فترة العشرينيات ، ونراه مزدهرا فى البلدان الاشتراكية . فهناك دراسة فى القافية المجرية ومقارنتها بغيرها («لاسلوكاردوس») ، ومحاولة تفسير وظيفى فى تأثير «جوته» على «أمنسكو» ، وتحليل لتنويع النبر فى الشعر الروسى بمقارنته مع مشكلة النبر بصفة عامة(٣١) . وتتسع هذه الدراسات مع تقدّم علم الصوتيات ، ونجد أيضا فى هذا المجال دراسات فى تأثير الشعر الحر الفرنسى على الشعر المجرى . والروسى . والصينى ، والفيتنامى ، فى القرن العشرين(٣٢)

(د) دراسات مقارنة للصور الأدبية

وهذا المجال يعتبر مجالا محوريا للفصل بين الثوابت والتحولات . فنجد متخصصا للشعر الصينى مثل العالم الفرنسى «بول دميفيل» يدرس دلالة اللون الأبيض فى الصين ، حيث يرمز إلى الحزن والبرود والوحدة، على عكس دلالته فى الشعر الفرنسى، إذ تشير إلى الصفاء والبراءة . وتلك الظاهرة تعتبر من خواص الشعر الصينى . لكن النزعة إلى المجاز والتشبيه والاستعارة تعتبر من كليات اللغة الأدبية بصفة عامة ، وخاصة اللغة الشعرية . كما درس أيضا موضوع صور الحب الإلهى والحب الإنسانى فى الشعر الصوفى والدينى لاستخراج الثوابت والمتغيرات .(٣٣) وتوجد دراسات نظرية فى أبنية الخيال الإنسانى الأساسية التى هى مصدر الصور(٣٤) . ثم تتشكل فيما بعد الصور حسب مكونات الثقافات وتجارب الشعوب الخاصة .

(هـ) دراسات أسلوبية مقارنة

وقد ازدهرت مع ازدهار الدراسات الأسلوبية بصفة عامة . وينشر لها الناشر الفرنسى «ديديه» فى مجموعة خاصة أعمالا مثل الأسلوبية المقارنة للفرنسية والإنجليزية («فينيه» و«داربلنيه» . باريس ١٩٥٨) أو الأسلوبية المقارنة للفرنسية والألمانية («مالبلان» . باريس ١٩٦١) أو دراسة فى الشيوع la fréquence وقيمة أجزاء القول فى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية . ونشر فى بولندا دراسات أسلوبية مقارنة بين الشعر الفرنسى والبولندى(٣٥) .

ولقد أصبح هذا النوع من الدراسات تقليدا فى البلدان الاشتراكية المتأثرة بأعمال «جرمونسكى» «وألكسييف» فى الملحمة البطولية الشعبية فى الآداب الرومانية والسلافية والروسية ،. الخ .

وبدأت منذ فترة قصيرة دراسات أسلوبية فى تأثير العربية على الإسبانية مثل دراسة «جالمس دى فوينتس» عن التأثيرات السياقية (sintácticas) والأسلوبية (estilísticas) للعربية على النثر فى «كاستيلا» فى العصور الوسطى ، ودراسة «هتنجر» عن «كليلة ودمنه» فى اللغة الإسبانية القديمة .

(و) الأنواع الأدبية

وتعتبر دراستها من المجالات الأساسية للنقد الأدبى وخاصة

للأدب المقارن فيه . وربما ينتقل النقد الأدبى الحديث من دراسة الأنواع الأدبية إلى دراسة «القول الأدبى» بصفة عامة ، أى أجناس القول وأنماطه الأساسية[٣٦] . أما الأدب المقارن فمازال فى مرحلة استخراج القوانين بالنسبة للأصول الدينية للمسرح ، أو بالنسبة لنشأة الرواية وعلم جمالها . ولقد نوقش فى مؤتمر بودابست ـ من ضمن كليات بدايات الرواية ـ كيف خرجت الرواية الصينية من تحول علمانى للتبشير ، كما حصل بالنسبة للأدوات الأوروبية فى العصور الوسطى . وهنا تتسع المناقشة حول الأنواع الأدبية مع الاكتشافات الجديدة : مثل دراسة العالم المجرى «توكى» حول المرثية الصينية،تلك التى أثبت فيها أن الصين ـ نتيجة لظروف الدولة القوية فى الصين القديمة ـ لم تعرف الملحمة ، بل المرثية . وهنا يطبّق العالم نظرية نمط الإنتاج الآسيوى الذى ينطلق من مبدأ متعارض مع فكرة التطور الواحد للبلاد أجمعها[٣٧] .

لقد أردنا من خلال هذا التلخيص السريع ، وربما المخل ، لبعض الأعمال القائمة حاليا فى الأدب المقارن أن نحصر المجالات التطبيقية.ونرجو (لنختتم هذه الملاحظات السريعة ، دون أن نختتمها لأن المناقشة مفتوحة بين الدارسين) أن نشير إلى الاتجاهات الأساسية التى نرى فيها بذور تطور الأدب المقارن فى المستقبل ، للقيام بالدور الذى ينبغى أن يلعبه كمنهج لإظهار القضايا الأساسية للأدب ، بين العام والخاص ، بين الثابت والمتحول ، والمساهمة فى إعطاء بعض الحلول للأسئلة المطروحة .

١ ـ ربما يأتى الأدب المقارن بثمار مهمة فى المجال التقليدى لدراسة التأثيرات ، باستعمال المناهج الجديدة لدراسة النصوص فى علاقتها ببعضها[٣٨] intertextualité ، ذلك لأن الأدب تراث إنسانى يتراكم وينتقل حسب الظروف الخاصة لنشأة الأعمال فى كل مجتمع ، فهنا مجال طيب لدراسة المبادىء العامة فى علاقتها مع الظروف الخاصة .

٢ ـ وفى مجال تقليدى آخر ، أى مجال تبادل الصور والأفكار عن البلاد ، نرى أن الدراسة النقدية الحالية التى تحاول فهم المصالح والبنى التحتية لتكوين الصور سوف تغنى الأدب المقارن .

٣ ـ وسوف يتجدد مفهوم «العالمية» مع الاهتمام بالعالم الثالث وآدابه ، الذى نجده فى كثير من المعاهد والجامعات الطليعية . وسوف تتجدد أيضا علمية الدراسة المقارنة مع الخروج من الكونية الأوروبية .

٤ ـ وهناك ، أخيرا ، مجال ناشئ ، وهو مجال البلاغة المقارنة ، إذ نعتقد أنه سيضيىء قضايا الآداب،ويساهم مساهمة جوهرية فى تكوين نظرية الأدب . فإذا كانت البلاغة القديمة معرفة بالأدب ، معيارية خاضعة لأفكار وأيديولوجيات الطبقات السائدة ، ففيها ـ مع ذلك ـ مبادىء عامة تستطيع أن تفيد علم الأدب الحديث . ونعطى هنا مثالا دراسة تقوم بها دارسة فرنسية هى «مارى كلود بورشيه» حول البلاغة السانسكريتية ، نشرت منها مقالا فى «تنظيم المقارنة فى البلاغة السانسكريتية[٣٩]» ، حيث تعالج موضوع إمكانات «المقارنة» فى التقليد السانسكريتى ، مع مقارنتها بتصنيفات البلاغة الأوروبية القائمة على أربعة أنماط لعلاقة المشاركة : التشبيه (القولى) وثلاثة أنواع أساسية للمجاز : الاستعارة ، والمجاز المرسل ، والكناية . وتظهر الباحثة أن التقليد الهندى قد عرف العمليات الأربعة لأجزاء المقارنة ـ وهى إحدى الأدوات الأساسية للأدب ـ ولكنه صنفها تصنيفا مختلفا .

وقد تمكنت الدراسة من خلال الوصف الدقيق لطرق المقارنة فى بلاغة ما ، وهى البلاغة السانسكريتية ، أن تصل إلى ملاحظات حول المقارنة فى الأدب بصفة عامة ، تعتبر مساهمة أساسية ، وعلمية ، لمعرفة بعض أساسيات التشكيل فى الكتابة الأدبية .

ونرى كذلك أن للأدب المقارن دورا مهما فى الدراسات المعاصرة الساعية إلى تكوين «نظرية الأدب» ، أى المبادىء العامة للإنتاج الأدبى فى جدلها بين عمومية أنماط الصور والموسيقى ولقاء العقل والخيال فى إنتاج المعنى والجمال ، والربط بين الأشكال والبنى التحتية من ناحية ، وخصوصية التراث والتجربة التاريخية واللغوية والثقافية للشعوب ، من الناحية الأخرى .

وعندما يلتزم الأدب المقارن بالدراسات الدقيقة ، متجاوزا الأفكار المسبقة،ومتجها نحو المعرفة العلمية ، ينفى إشكالية الأدب المقارن بوصفه كل شىء،أو إشكالية الأدب المقارن بوصفه لاشىء ، فيصبح الأدب المقارن منهجا لاستخراج عمومية المبادىء والمفاهيم وخصوصية النصوص والشعوب ، واللغات والأفراد ، ليثبت أن الإنسان وإبداعه الأدبى فى كل مكان واحد ومتغير فى آن .

هوامش

(١) **عالم الفكر** ، عدد خاص عن الأدب المقارن ، المجلد الحادى عشر ، العدد الثالث أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٠ .

(٢) **نشأة المرثية الصينية** :

Frenc Tökei, Naissance de l'élégie Chinoise, ed-Gallimard, Paris 1967.

(٣) توجد الإشارة فى «علوم الطبيعة ، الأيديولوجية والآداب» ، مقال للانجفان

Lamarck Cité par L. Langevin «Sciences de la nature, Idéologie et littérature» p. 385 - 6. in Histoire littéraire de France, ed. sociales r. IV, Paris 1972.

(٤) مقدمة الكوميديا الإنسانية

Honoré de Balzac, Avant Propos de la Comédie Humaine, p. 4. Oeuvres Complètes, r. I. Gallimard, Paris 1951.

(٥) الأدب المقارن

Cl. Pichois et A. M. Rousseau, la littérature Comparée, p. 16, ed. A. Colin, Paris 1967.

(٦) المرجع نفسه

Ibid.

(٧) Etiemble, Comparaison n'est pas raison, p. 83-4-ed. Gallimard Paris 1963.

المقارنة ليست عقلنة

(٨) Ernst Cassirer, la philosophie des lumierès Chap. V, «Les Problemès fondamentaux de l'ésthetique», p. 276-345.

الجزء السابع : «فى القضايا الأساسية لعلم الجمال»
فى فلسفة التنوير لكسيرر

(٩) Ibid., p. 337.

المرجع نفسه

وسيلور ويلك ووارن فيا بعد هذه الفكرة فى نظرية الأدب

R. Wellek et A. Warren, Theory of literature, p. 22-3, London 1966.

(١٠) Edward Said, L'Orientalisme, ed. du Seuil, Paris 1978.

الاستشراق

لن ندخل - فى حدود هذا المقال - فى القضايا الأيديولوجية والعلمية الخلافية التى أثارها هذا الكتاب ، بل يعنينا فقط تقديمه لإمكانية تحليل جديد لتشكيل صورة الآخر فى الآداب القومية ، طبقا للنظريات المهتمة بقضية الهيمنة للثقافات «الأقوى» على الثقافات «الأضعف».

(١١) Gramsci dans le tente, ed. Sociales, Paris 1975 «Problèmes de Civilisation et de Culture», p. 597-725.

جرامشى فى النص
الجزء الخاص فى «قضايا الحضارة والثقافة»

(١٢) الاستشراق Ed. Said, L Orientalisme, p. 73.

(١٣) Michel Foucault, L'archéologie du savoir, p. 39-40, ed. Gallimard, Paris 1969.

علم آثار المعرفة

(١٤) Norman Daniel, Islam and the West, Edinburgh 1962.

الإسلام والغرب

(١٥) انظر إلى المشاريع الطوباثية فى القرن الثامن عشر فى

Bronislaw Bazko, Lumières de l'utopie ed. Payot, Paris 1978.

أضواء الطوباثية

(١٦) Pichois et Rousseau, La littérature Comparée.

الأدب المقارن

(١٧) المرجع نفسه Ibid. p. 54.

(١٨) Maxime Rodinson, La fascination de l'Islam ed. Maspero, Paris. 1981.

جاذبية الإسلام

(١٩) Ibid., p. 88.

المرجع نفسه

(٢٠) Ed. Said, L Orientalisme, p. 117-8, p. 168.

الاستشراق

(٢١) Etiemble, Quelques Essais de Littérature Universelle, ed. Gallimard, Paris 1982.

(٢٢) قد التقينا مع رئيس وحدة دراسات «الثقافات المتقاطعة» بقسم الأدب المقارن بجامعة «إسكس» السيد «ديفد مسلوايت» فى زيارة قام بها لمصر فى أبريل ١٩٨٣ ، شرح لنا من خلالها الأهداف النظرية والأعمال التطبيقية لهذه المدرسة .

(٢٣) Etiemble, Comparaison n'est pas Raison.

المقارنة ليست عقلنة

(٢٤) Ernst Curtius, la Littérature Europeenne et le Moyen âge Latin, P. U. F., Paris 1956.

الأدب الأوروبى والعصور الوسطى اللاتينية

(٢٥) Georges Lukacs, Théorie du Roman, ed. Gonthier, Paris, 1963.

نظرية الرواية

(٢٦) Erich Auerbach, Mimesis, ed. Gallimard, Paris, 1968.

المحاكاة

(٢٧) Henri Lefebvre, L'idéologie structuraliste ed. Anthropos, Paris 1971.

الأيديولوجية البنائية

(٢٨) R. Wellek et A Warren, Theory, p. 22.

نظرية الأدب

(٢٩) Youri Lotman, Leçon de Poetique Structurele cité par Claude Prevost in Littérature, Politique, Idéologie, p. 215, ed. Sociales, Paris, 1973.

دروس فى علم الأدب البنائى
يشار إليها فى «الأدب ، السياسة ، الأيديولوجية» لكلود بريفت

(٣٠) Colloque sur la Traduction Poétique, ed. Gallimard, Paris, 1978.

ندوة فى الترجمة الشعريه

(٣١) Etiemble, Comparaison..., p. 91.

المقارنة ليست عقلنة

(٣٢) Ibid., 92.

المرجع نفسه

(٣٣) Ibid., p. 93-4.

المرجع نفسه

(٣٤) انظر دراسات «بشلار»
وكتاب «دوران» عن البنى الأنثروبولوجية للخيال

Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire, P. U. F, Paris 1963.

(٣٥) Etiemble. Comparaison.. p. 90.

المقارنة ليست عقلنة

(٣٦) Tzvetan Todorov, Les Genres du Discours, ed. du Seuil, Paris 1978

أجناس القول

Gérard Genette, Introduction à l'architexte ed. du Seuil, Paris 1979.

مقدمة للنص الأولى

(٣٧) Ference Tokei, Naissance de l'élégie Chinoise, p. 14-15, ed Gallimard, Paris 1967.

نشأة المرثية الصينية

(٣٨) Gérad Genette, Palimpsestes, ed. du Seuil, Paris 1982.

الألواح أى ورق المخطوطة الذى يكتب عليه ويمسح ، ليكتب عليه من جديد ، ومعنى العنوان «قراءة النص الذى وراء النص».

(٣٩) Marie-Claude Porcher, «Systématique de la Comparaison dans la Poétique Sanskrite», in Poétique 38, Avril 1979.

تنظيم المقارنة فى البلاغة السانسكريتية

نقد المقارنة

چون فليتشر

نشأ منذ بداية هذا القرن فرع جديد فى الدراسة الأدبية يعرف باسم الأدب المقارن . Litérature Comparée أو بعبارة أدق علم الأدب المقارن Vergleichende Literaturwissenschaft وإذا تمعنا فى هذه التسمية أمكن لنا أن نتوقع من مسماها منهجا يتطور ، ليستقل عن غيره من فروع النقد الأدبى ولكن ذلك لم يحدث ؛ ذلك لأن هذا الفرع عرف بعدم دقة تقنياته والاتساع الغامض لاهتماماته فالأدب المقارن يتداخل مع التاريخ الأدبى والفكرى ومع علم الاجتماع الأدبى ومع علم الجمال ، فى كثير من مجالات هذه الفروع ، بدل أن يطور منهجا خاصا به دون غيره . ولذلك فقد كان وقعه فى نفوس البعض كوقع الهجين الذى لا ينطوى إلا على شرعية واحدة مشكوك فيها ، وهى تلك التى تبرر وجود عدد متزايد من كراسى الأدب المقارن ، وما يرتبط بها من ألقاب تعلن – فى أنحاء العالم – عن دروس تعليمية ، يتذبذب نهجها الفضفاض من برامج المناهج الدراسية فى الجامعات إلى التخصص لنيل درجة الليسانس فى جامعة أكسفورد . ولذلك يرى البعض أن الأدب المقارن لا يعدو أن يكون من قبيل تحصيل الحاصل ؛ ذلك لأن المقارنة فى الدرس الأدبى لا معنى لها – فيما يقال – سوى دراسة الأدب . ولقد قال رينيه ويلك[1] – وهو من أبرز الشخصيات فى مضمار الأدب المقارن فى مقالة دالة التسمية عن «أزمة الأدب المقارن» – إنه ثبت استحالة تحديد خصوصية موضوع الأدب المقارن ، أو وضع تحديد منهجى متميز ينطوى على الخصوصية ، أو يكون جديرا بالاحترام الفكرى

ويصوّر رينيه ويلك الأدب المقارن كما لو كان نوعا من المستنقعات الراكدة . تحيط به أشباح الوضعية ، ويشله انشغاله بالتفسيرات العلّية فيجعله مكبلا بإجراءات الدرس الأدبى التقليدية المستتبة . ولا شك أنها صورة قاسية ولكنها لا تجافى الحقيقة . ولا يمكن أن يدعى أحد أن موضوع الأدب المقارن قد طرح منهجا جديدا متميزا ، ولكن يمكن القول – فيما أعتقد – أنه أثار بعض القضايا النقدية المهمة ، وقام ببعض المحاولات الجادة لحلها .

والأدب المقارن بكل تأكيد يقارن ؛ ولكن ماذا يقارن ؟ ويقدّم رينيه ويلك صورة مظلمة للأدب المقارن ، فيرى أنه يعمل فى إطار مفهوم «التأثير» ، ويهتم بتتبع حركة التصدير – والاستيراد الأدبى التى تنقل السلع الرومانسية من هنا إلى هناك مثلا ، وتقدير حجم المكاسب أو الخسائر الوطنية . ويترتب على ذلك أنه يخلق إحساسا بالتسلسل العلّى ، فلا يكتفى – على سبيل المثال – بمقارنة سكوت

بلزاك ، ولكنه يهدف إلى إثبات وجود علاقة بينهما . وهذا يؤدى إلى إغفال العملية الإبداعية فى كثير من الأحيان ، وإلى تجاهل أية مواجهة نقدية جادة ، مع الكاتبين المعنيين فى جميع الأحوال . غير أن هناك طرقا أخرى لتناول الموضوع ، طرقا تختلف فى كثير من جوانبها عن بعض مناهج التاريخ الأدبى التقليدية . وتتمثل أكثر هذه الطرق جلاء فى أن الأدب المقارن يقارن بين الآداب والوحدات الأصغر : «فالإجراء الذى يقوم على تعريف فنان أو عمل عن طريق

فنان أو عمل آخر إجراء أساسي بالنسبة للأدب المقارن» .[٢] ولذلك لا ينطوي نطاق الأدب المقارن على أدب قومي واحد، يمكن تفسيره صراحة أو ضمنا بالرجوع إلى تقاليد أدبية قومية متواصلة، وتتبع مصادره الحقيقية من المحيط الثقافي المباشر، بل يتجاوزه ليشمل نتاجا دوليا من الآداب المختلفة، يستطيع أن يرشدنا إلى مفهوم أشمل لماهية الأدب نفسه. وهكذا يطرح الأدب المقارن أنواعا مختلفة من الأسئلة، فعندما يلاحظ دارسه أن الأدب يتجلى في مجتمعات وظروف مختلفة، يتساءل عن الصفات المشتركة بين هذه التجليات، وكيف يختلف بعضها عن البعض الآخر، وهل هناك أنساق تتكرر في الأدب، وما هي طبيعة هذا التكرار، وهل هناك فائدة يمكن أن نجنيها من النظر إلى وسط الفنان بوصفه جماعة دولية تمتد عبر الزمان والمكان، أكثر منه مجموعة من البشر يعيش فيها الفنان ويعمل معها؟ إن مثل هذه التساؤلات تختلف من حيث النوع عن تلك التي تثار حول «التأثير»، والتي تميل نحو دقة التوثيق والإثبات. يتضح لنا إذا طرحنا تساؤلات من هذا النوع ـ تساؤلات تدور حول الأشكال والأنواع الأدبية، أو مدى كون الأدب ظاهرة اجتماعية، وبنوعية هذه الظاهرة الاجتماعية، أو كيف يمكن أن ننظر إلى الأدب على أنه إدراك وبناء لعقل بشرى «عالمي» ـ إنها تساؤلات تنطوى على مخاطر، ولكنها في الوقت نفسه تنطوى على آمال خصبة. وتثير الأسئلة المطروحة حول الأدب أسئلة حول الثقافات، وأبنية اللغة ونظمها، والعلاقة بين الأدب والمجتمع، وتاريخ الخيال والفكر الإنسانيين.

ويمكن أن نستنتج ـ مما سبق ـ أن للأدب المقارن صلات حميمة بالميادين التي تثمر فيها الدراسة المقارنة نتائج ملموسة مباشرة. ولا حاجة لنا، بكل تأكيد، أن نخلق مادة علمية نطلق عليها اسم «الموسيقى المقارنة» لأن الموسيقى تتسم بتجانس يفتقر إليه الأدب؛ أما علم التشريح المقارن أو علم الديانات المقارن أو النحو المقارن فليست مقولات منافية للعقل بداهة إذ تنطوى الوحدات المقارنة في هذه المجالات ـ بالرغم من اختلافها ـ على قاسم مشترك، بحيث يصبح وضعها جنبا إلى جنب مفيدا، بل كاشفا، وبحيث يتأتى لنا أن «نقارنها ونقابل بينها» ـ كما يحدث مع الصيغ المستهلكة التي تصاغ بها أسئلة الامتحانات. وليس هناك أي مبرر يجعل الجهد في هذا المجال جهدا ضائعا، ولا يوجد أي سبب قبْلي يجعل الإجراء يكشف عن لمحات ذات قيمة، فالعبرة بالنتائج. ومن الواضح أن الأمر أكثر صعوبة في مجال النقد الأدبي منه في مجال العلوم الطبيعية والاجتماعية، إذ إن النتائج لا يمكن أن تتسم ـ في النهاية ـ بنفس القدر من الوثوق. والحق أن المقابلة العلمية الكامنة وراء أصل مصطلح «الأدب المقارن» تفتقر إلى التوفيق، فمن شأنها أن تثير توقعات مغالية. ولقد أدّت بالعلماء (وبعضهم من البارزين) أن يتصوروا إمكان صياغة مجموعة من الوقائع المحصلة تحصيلا نهائيا، يستطيعون إشهارها بفخر أثناء جدلهم مع النقاد المتشككين؛ ولذلك لا يجد المعارضون ـ أمثال ويلك ـ أية صعوبة في أن ينهالوا على مثل هذا المطمح بسخريتهم. غير أننا نستطيع القول إن بعض الدراسات التي تمت (نذكر على سبيل المثال الدراسات حول هيني Heine في فرنسا أو جوته في انجلترا) لا تزال صالحة، ومفيدة، حتى لو سلمنا بأن الهدف الذي وضعته نصب أعينها كان مغرقا في التفاؤل. ومع ذلك، فلو كان المنتظر من المقارنة في الدراسات الأدبية (سواء كان ذلك من قبل المؤيدين أو المعارضين) أن تنتج نتائج ملموسة ـ أعني نوعا من الحقائق المثبتة شبه العلمية ـ فلن تكون المقارنة أكثر نجاحا من أي أسلوب نقدي آخر، بل قد تكون أقل نجاحا منه. وإذا كان بعض ممثلي المنهج قد انتهوا إلى بعض الادعاءات اللاواقعية فهذا أمر يؤسف له، ولكنه لا يلقي الشك ـ بالضرورة ـ على مبدأ المقارنة في ذاته. فلو أصبحت الغايات أكثر تواضعا، ولو صيغت بطريقة مختلفة نوعا، فليس هناك مبرر يجعل من الأدب المقارن مسعى خياليا؛ فهو أبعد من أن يكون كذلك، فالمقارنة كانت بعدا متواترا من الممارسة النقدية منذ أرسطو، ولاتزال إلى اليوم مجالا يجتذب اهتماما شغوفا.

٢

لقد قام جورج شتينر George Steiner حديثا بإعادة صياغة التبرير الشائع للأدب المقارن قائلا:

«لابد أن يدرّس الأدب ويفسر من منطلق مقارن. وإذا حكمت على سبنسر دون معرفة مباشرة بالملحمة الإيطالية، وإذا قيمت بوب دون أن تتمكن من بوالو، وإذا تأملت أداء رواية العصر الفيكتوري أو رواية جيمس دون إدراك وثيق ببلزاك وستندال وفلوبير، فإنك تقرأ قراءة سطحية خاطئة. إن الإقطاع الأكاديمي هو الذي يضع حدا فاصلا بين دراسة اللغة الإنجليزية واللغات الحديثة. أليست الإنجليزية لغة حديثة، قابلة للتغيير، تعرضت على مر تاريخها إلى ضغوط اللهجات العامية الأوروبية وتراث البلاغة والأنواع الأدبية الأوروبية؟ ولكن السؤال يصل إلى أغوار أعمق من أغوار المنهج الأكاديمي. فالناقد الذي يدعى أن الإنسان لا يستطيع أن يتقن أكثر من لغة واحدة، أو أن التراث الشعرى أو الروائى القومى هو وحده الصالح والمتفوق، يغلق أبوابا كان من الأحرى أن تُفتح، ويضيق الخناق على العقل بدل أن يولّد إحساسا بإنجاز أكثر اتساعا ومساواة، وإذا كان التعصبُ قد أشاع الفوضى في السياسة فلا محل له في الأدب. فالناقد ليس إنسانا يقبع في حديقته.»[٣] (**اللغة والسكون**، ١٩٦٧ ص ٢٧ ـ ٢٨).

ومن المستبعد أن يقتنع الخصوم بمثل هذه المقولة الإنسانية الكريمة، النابعة من ناقد لم يمنعه جهله باللغة الروسية من أن يؤلف كتابه "**تولستوى ودستويفسكى**". فهذه المقولة تنطوى على أمل يخيب باضطراد، مؤداه أن الدراسات المقارنة قد تؤدى بطريقة ما إلى تفاهم وتسامح أعمق بين الدول. ففي عصر يسوده ميزان الرعب لابد من إيجاد حجة أفضل من تلك التي ساقها علماء الأدب المقارن الأوائل. وأعتقد أن دونالد ديفي يقف على أرض أكثر صلابة، عندما ينطلق من مقدمات أدبية صرفة، فيقول:

«وإذا كان لطلاب الأدب أن يحققوا القدر نفسه من التحصيل في المنهج البنائي كما في المنهج التاريخي ، في مجال دراستهم ، فلابد أن يتجاوز تحصيلهم في نطاق الأدب معرفة أدبهم القومي في لغتهم الأصلية ... »[٤] والعكس صحيح ، فلا يجب أن تقتصر دراسة تيوفيل جوتييه على طلاب الدراسات الفرنسية على وجه الخصوص ، بل يجب أن يدخل ذلك في نطاق اهتمام كل الذين يدرسون «بنية القصيدة القصيرة» . وينطبق القول نفسه على بريخت وجريفر وكازيمودو ؟ فمن الواضح أن مثل هذه البنيات تتجاوز الحدود اللغوية . ويجب ألا نشعر أننا مضطرون إلى البقاء داخل حدود حضارة واحدة . ويدفع إتيامبل بحجة دقيق إلى نتيجتها المنطقية ، عندما يبرهن على أن جماليات القصة القصيرة ــ تلك التي تستوعب كلا من أوجستو مونوجاتارى وقصص موباسان ــ لا تنطوى على أى تناقو ، بل العكس هو الصحيح .[٥]

ويستطيع المناهض أن يعترض قائلا إن ذلك قد يفتح الباب أمام الربط العشوائي بين أى شيئين أيا كانا . ولذلك لا نستطيع أن نرجئ محاولة لتعريف هذا الفرع المعرفي أكثر من ذلك . وقد وقع اختيارنا على تعريفين : الأول لهنرى ريماك :

«الأدب المقارن هو دراسة الأدب فيما وراء حدود بلد واحد معين ، وهو دراسة العلاقات بين الأدب من جانب وفروع المعرفة والمعتقدات كالفنون ... والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية .... والعلوم والدين الخ ... من جانب آخر . أو ــ بعبارة موجزة ــ هو مقارنة أدب أو آداب أخرى ، وهو مقارنة الأدب بمجالات أخرى من التعبير الإنساني »[٦] .

وبالرغم من أن كلمة «مقارنة» تبدو كأنها تعني أكثر من شيء واحد طبقا للسياق (المقارنة بين أدبين لا تبدو مطابقة لمقارنة الأدب بالدين مثلا) ؛ فالذى يريده ريماك واضح ، وهو الحرية في التقاط نقاط الاتصال ذات الدلالة ، عبر مجال النشاط الفكرى والتخييلي البشرى برمته . أما تعريفنا الثاني فهو أكثر تجريدا :

«الأدب المقارن : وصف تحليلي ، ومقارنة منهجية تفاضلية . وتفسير مركّب للظاهرة اللغوية الثقافية من خلال التاريخ والنقد والفلسفة ، وذلك من أجل فهم أفضل للأدب ، بوصفه وظيفة تميز العقل البشرى »[٧]

إننا نفضل بكل تأكيد تعريف ريماك ، ذلك لأنه أسهل في الفهم من التعريف الأخير (ميشو وروسو) ، يضاف إلى ذلك أنه يفسح المجال ، بصفة محددة ، لتقصى نقاط الاتصال بين الأدب والفنون الأخرى (مثل الموسيقى و«الشعر الخالص» والسينما والرواية) واستغلالها . ويرى كثير من علماء الأدب المقارن الفاعلين أن مثل هذه الأبحاث تنتمي إلى مجال نشاطهم بالقدر نفسه ــ إن لم يكن بقدر أكبر ــ الذى تنتمي به إلى مجال علم الجمال العام . ولكن يبدو لى أن ريماك تعجل الخضوع إلى المعارضين ، عندما سلم بأن الأدب المقارن «ليس موضوعا مستقلا ، ينبغى له أن يرسخ قوانينه الخاصة الصارمة ، مهما كلفه ذلك ، بل هو علم مساعد ، حتى لو كانت الحاجة إليه ماسة ، وحلقة وصل بين قطاعات أصغر من أدب ضيق الحدود ، وجسر بين مجالات من الإبداع الإنساني التي تتصل عضويا وإن انفصلت ماديا» . إن النقاد ــ دائما ــ على أتم استعداد ، لكي يسترقوا السمع إلى الأدب المقارن ، الذى يعترف بأنه لا يلعب سوى دور ثانوى . وقد تكون المقارنة مدخلا يستخدمه فرع معرفي يتجاوزها في الاتساع ، ولكنها تنحو ــ بالمثل ــ إلى أن تكون فرعا معرفيا في ذاته . ولقد أثبت ديفيد هـ . مالون بكل جلاء مكانة الأدب المقارن وأكد استقلاله ، إذ «لا يقوم عالم الأدب المقارن بالمقارنة لأنه يريد أن يدرس أدبين أو ثلاثة آداب بدل أدب واحد فقط ، ولكنه يريد أن يدرس أدبين أو ثلاثة آداب ، لأنه عالم في الأدب المقارن »[٨] . ويمكن القول ــ بعبارة أخرى ــ إن المقارنة ــ في الواقع ــ طبيعة أو طريقة معينة في التفكير ، أساسها أن الجوهر يسبق الوجود . وقد تعتمد المقارنة على أدوات تحليلية ، ولكنها ــ بحكم طبيعتها ــ اتجاه عقلي مركب ، يهتم ــ كما يقول ريماك ــ بالانطلاق بالبحث الأدبي ، عبر الحدود الجغرافية وحدود الأنواع الأدبية » .

وليس الأدب المقارن مرادفا للأدب العالمي بسبب كل ما سبق . ويوضح دونالد ديق الفرق بين الاثنين ، عندما يحذرنا من اكتساب معرفة سطحية «بعدد صغير من الكتاب الأجانب من خلال ترجمة غير محققة لأعمالهم » . وقد تتطلب المقارنة من دارسها أن يكون بالضرورة ــ أو في معظم الأحيان ــ ملما بعدد كبير من اللغات ، ولكننا لا نستطيع تصور أحدا يمارس دراسة الأدب المقارن بجدية ، دون أن يتقن لغة أجنبية واحدة على الأقل» وإذا أخذنا في الاعتبار حدود الإمكانيات البشرية وجدنا أن عالم الأدب المقارن يضطر إلى أن يعمل ــ في كثير من الأحيان ــ على ترجمات للأعمال الأدبية ، ولكن عليه أن يتأكد أن ما لديه هو أفضل الموجود . ويمكن التوصل إلى هذا الحكم من خلال مقابلة ترجمتين أو ثلاثة ؛ وإذا توافرت له معرفة لغوية بدائية لا تسمح له بقراءة نص أجنبي بالسرعة المألوفة فعليه أن يرجع إلى النص الأصلي للاطلاع على جميع الفقرات التي يراها ذات دلالة خاصة . أما عن كيف يختلف عالم الأدب المقارن عن دارس «الأدب العالمي» أو دارس «أمهات الكتب» فيرجع الأمر أولا ــ وقبل كل شيء ــ إلى أن نشاط الأول يقوم على المقارنة بشكل واضح ، وأساسي (أكثر من كونه نشاطا يتضمن المقارنة أو لا يقوم عليها إطلاقا) .

ولا يجمع عالم الأدب المقارن الروائع الأدبية فحسب ، بل يحاول أن يربط بينها . وهو يحاول ــ ثانيا ــ أن يكون متسقا مع مادته ، حيث يعتمد على الاستقصاء ، ويحرص ألا يشغله عن ذلك إغراء التوليف بين شتات المادة العلمية . وأخيرا فإن عالم الأدب المقارن يكرس جهده لتحقيق هدف واحد ، ينطوى على منهج ما ، مهما كان هذا المنهج بنائيا : فمقاييسه في عزل الحقائق المتعلقة بمشكلة ، ليست هي مقاييس د . إليوت في تنسيق الكتب فوق رفوف طولها متران . والشيء الذى يميز مدخل الأدب المقارن عن مدخل الأدب العالمي هو أن الأول صريح ، متسق ومنهجي . ومن المنطلق نفسه ، يمكن القول إن الأدب المقارن والأدب العالمي

لا يتطابق كلاهما تطابقا دقيقا فى الماصدق . وإذا سلمنا بان مهمة الأدب العام هى تغطية مشاكل علم الجمال الأدبى ونظرياته (مثل طبيعة التراجيديا أو الواقعية) يصبح منحى الأدب المقارن - من ثم - الاندماج فى الأدب العام . وقد تقودنا الدراسة المستفيضة لأدب قومى ما إلى الأدب العام كما عرفّناه ، هنا ، وهذا ما يحدث بكل تأكيد فى فرنسا (على يد بعض النقاد مثل پوليه وبارت) . ويكون الحكم على جانب كبير من هذا النقد الفرنسى بأنه نقد ميتافيزيقى ومجرد أمر يتوقف على الذوق الشخصى . لكن من حقنا أن ننبه إلى أن الأدب العام إذا ما انطلق من أدب واحد - ولوكان من الآداب المحورية - يجازف بأن يبدو مُعَمّى معزولا عزلة غريبة . ويصعب علينا أن نأخذ مأخذ الجد - على سبيل المثال - مناقشةً ، حول طبيعة مفهوم الكوميديا فى المسرح ، لا تأبه بأن تنتقى الأمثلة التى تستند إليها من موليير وماريڤو وبومارشيه فحسب ، مع أن مثل هذه الظاهرة لا تبدو من الغرابة فى شئ فى فرنسا .

ولو تقبلنا تعريف ريماك فى خطوطه العريضة ، وميزنا بوضوح الأدب المقارن عن غيره من الأنشطة التى تشبهه ولكنها لاتتطابق معه ، تظل أمامنا مشكلة نظرية أخرى ، وحيدة ، وهى تلك التى يطرحها منهج المدرسة التى يطلق عليها اسم «المدرسة الفرنسية للأدب المقارن» . وتتمثل فلسفة هذه المدرسة تمثيلا قد يكون مختصرا ولكنه لايخلو من الأمانة فى الكتاب المدرسى البارز الذى ألفه ماريوس - فرنسوا جويار [٩] . لقد وضع مقدمة هذا الكتاب أحد مؤسسى علم الأدب المقارن وهو جان - مارى كاريه الذى يؤكد بكل جرأة «أن الأدب المقارن فرع من فروع التاريخ الأدبى ، لأنه دراسة العلائق الروحية الدولية والصلات الواقعية (صلات الوقائع rapports de faits) . فالأدب المقارن ليس «الموازنة الأدبية» وليس أيضا دراسة التأثيرات التى يعتبرها كاريه مفعمة بما لايمكن إثباته لكى ليغدو موضع احترام علمى . ويذهب تلميذه جويار - الذى يقل عنه حساسية - إلى أبعد من ذلك فى تبسيط الأمور : فيحصر موضوع الأدب المقارن داخل حدود «تاريخ العلائق الأدبية الدولية» . وسرعان مايتضح أن الاهتمام بتاريخ الأدب يفوق أى اهتمام بالقيم النقدية . ويغرى جويار بعبارات من مثل «مثبت إثباتا نهائيا» ، و«قد حسم الأمر» . ولكنه - لكى نكون منصفين - أدخل بعض التحفظات الجزئية ، - وإن كانت خافتة - على موقفه ، عندما يطرح «المشروعات المستقبلة» . هذه التحفظات الجزئية لاتكفى لإزالة الانطباع السئ الذى تولده الوضعية الجامحة فى باقى الكتاب (خصوصا أشكال الهندسة الفراغية التى توجّه الطلاب الراغبين فى موضوعات رسائل ، إذ يتضح - مثلا - من هذه الأشكال أن رونسار فى انجلترا يترقب بكل أمل طالب الدكتوراه المنتظر) .

وتمثل الفقرة التالية كليشيهات المعلم والتفسير الساذج الاستدلالى ، و - قبل كل شيء - تمثل سلماً غريبا للقيم ، يضع سكوت وبلزاك فى نفس المرتبة :

«ماذا استحدث سكوت ؟ قليلا من الأفكار ولكنها صيغت على نهج فنى ، وهناك كتاب يعادلونه فى الذكاء والموهبة ولكن نظراً لأنهم لم يعرفوا ولم يستطيعوا أن يتطابقوا مع هذا النهج ، فقد أخفقوا هنالك حيث انتصر سكوت ، وذلك لأن كل واحد منهم أعوزته إحدى الصفات التى كوّن مجموعها ميزة سكوت ، فڤينى لم يعرف أو قد عرف أقل منه كيف يفيض الحياة على الجماهير الضرورية لإعادة التكوين الحى إلى الماضى ، وبلزاك قد اختار موضوعا مفرطاً فى القرب من حيث الزمان والمكان بدرجة تمنع القارىء من أن يشعر بإقصائه عن بلاده كما يجب أن يكون ، وأشخاص ميريميه تنقصهم الروح ، وأخيرا إن الإغراق فى الشاذ عند هوجو قد قضى على الشاذ ومنع الحياة ، ومن ثم فإن والترسكوت ، وهو أقل شاعرية من هوجو ، وأقل حضورا للنكتة من ميريميه ، وأقل مقدرة من بلزاك وأقل تفكيرا من ڤينى ، قد نجح فيما اخفقوا فيه ، أى من أحدث الرواية والتاريخ ، وفى الشاذ والحياة وفى الأشخاص والجمهور ، إنه لم يصنع من كل ذلك شيئا . ولما لم يفهم الرومانتيكيون القانون الدقيق لهذا النجاح ، ولم يطبقوه فقد قضى عليهم بإقصاء نوع الرواية التاريخية إلى صفوف الأنواع الشعبية ، وفى الواقع أنهم هجروه وتخلوا عنه لإسكندر دوماس» .

[نقلا عن الترجمة العربية التى صدرت عن لجنة البيان العربى القاهرة - ١٩٥٦] .

ولا متذحلق كمتخذلق فرنسى ! فلم تعد هذه الخطابة الفجة ، من حسن الحظ ، من مميزات علم الأدب المقارن الفرنسى على حد قول بيشوا وروسو ، وكلاهما فى يركز الحقيقة - على «التبادلات الأدبية الدولية» وعلى الرحّالة والوسطاء - حصيلة علم الأدب المقارن المبكر - ولكنهما يهتمان بتاريخ الأفكار وبالبنيات الأدبية ، كما أن كليهما ينبه إلى أن ما أسماه ويلك ووارين «بالمدخل العرضى» [١٠] ، مدخل مقارن بالمفهوم الواسع ، فى حقيقة الأمر ، أما «المدخل الجوهرى» فهو ذلك الذى يُصَنّف فى إطار فلسفة الأدب . ويذهب كلاهما أخيراً - إلى أن الأدب المقارن يتجه إلى الاندماج فى هذا التصنيف ، إذ إن الدراسة المستقصية لخمس من التراجيديات الأوروبية الرئيسية من شأنها أن تخلص إلى تعريف مفيد للتراجيديا . ومن الواضح أن بيشوا روسو يبتعدان بمثل هذا القول عن التاريخ الأدبى الذى يهدف إلى إثبات الوقائع المكتملة عن طريق القراءة المستفيضة ، ويقتربان من النقد الأدبى الذى يأمل فى استخلاص أنساق وأنماط من خضم المادة التى يسبر هذا النقد أغوارها بذكاء . ومن الواضح أن مطمح الإثبات المعوق الذى نادى به جويار يحتضر فى فرنسا .

وهو يحتضر ولكنه لم يمت ؛ فشارل ديديان مازال حيا يرزق بيننا ، أستاذاً فى السوربون وعملاقاً من عمالقة الأدب المقارن وصاحب مؤلفات ذات مجلدات عدة ، تحمل عناوين مثل ريلكه وفرنسا (المجلد الأول : فرنسا فى حياة ريلكه ؛ والمجلد الثانى والثالث : صورة فرنسا فى أعمال ريلكه ، والمجلد الرابع : تأثير فرنسا فى أعمال ريلكه) ، جيرار دى نرفال فى ألمانيا ، وإيطاليا . فى قصص

ستندال . وتناول ديديان النقدى تناول بيوجرافى متشنج : أما عن الباقى **فلا** نظلمه إذ قلنا إن كتبه هى عبارة عن بطاقات بيليوجرافية مدونة . وليس زميله فى ليل أعنى جاك فوازين أقل شراهة ؛ فرسالته الضخمة عن **جان جاك روسو فى انجلترا خلال العصر الرومانسى** (باريس ١٩٥٦) عمل شامل ، دقيق إلى حد المنمنمة ، يؤكد أن «مهمتنا لروسو لا يمكن إلا أن يفيد من معرفة أفضل بالطريقة التى يحكم عليه جيراننا : أيصح أن نبنى جهدا استغرق نصف العمر على مثل هذه المقدمة المشحوث فى صحتها بعض الشئ : هل يكشف استقبال الانجليز لروسو أى شئ عن روسو فى الحقيقة ؟ لعل هذا الجهد يكشف لنا الكثير عن الذوق والحساسية الإنجليزية فيما بين سنوات ١٧٨٠ - ١٨٣٠ ، ولكن هذا الكشف يهم مؤرخ الحضارة الإنجليزية أكثر من غيره . ولن تحرز الدراسة المقارنة أى قدر من الاحترام إذا رضيت أن تكون خادمة لفرع معرفى آخر . وقد يتساءل المرء لو أن شهرة روسو فى إنجلترا من شأنها أن تتجاوز طرافة النادرة . ويدعى بيشوا وروسو - كما فعل جويار - أن صيغ «س و ى» يمكن أن تنطبق على عدد لا نهائى من الحالات ، ولكن يخفى علينا ما الذى تستطيع أن تضيفه الأشكال الأكثر انتشار للأدب المقارن كما يمارسونه فى فرنسا ، إذا استثنينا بعض الدراسات الدقيقة البحث مثل **قولتير فى انجلترا ومدام دى ستال فى فرنسا** .

ويوجه مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة بمدخله العرضى والتاريخى الأدبى سياسة **مجلة الأدب المقارن** Revue de Littérature Comparée التى اسسها جان مارى كاريه والتى يحتل رياسة تحريرها فوازين تلميذه . ويكمن ضعف هذا المدخل فى أنه يغفل النظرة الكلية لانغماسه فى التفاصيل فيفشل فى إدراك أهمية الروابط التى لاتتكشف من خلال دراسة مستفيضة للوثائق . ومن المحتمل أن يؤدى هذا المدخل إلى مغالاة فى تقييم متراكم من التفاصيل ، يخفى تحته مواجهة قد تنطوى على دلالة مهمة ، كما حدث مثلا فى كتاب بروس نويرى **مارسيل بروست وهنرى جيمس** (باريس ١٩٦٤) .

ومع ذلك فلا يجب ان نذهب إلى النقيض الآخر ، ونطرح جانبا دراسة الانتقال الأدبى والتأثير بوصفها مضيعة للوقت . وإذا استطعنا أن نثبت أن كاتبا يدين لكاتب آخر فإن ذلك يكشف لنا القليل عن الدائن والكثير عن المدين ، وقد يكشف لنا شيئا عن العملية الإبداعية . ومن التعسف أن نصر على أنه لو كان المتلقى والمرسل يكتبان بنفس اللغة فإن ذلك لايهم أحدا سوى الناقد القومى فحسب ، أو أن دين مخرج سينمائى مثل برجمان لسترندبرج ، أو أن دين مارلو للفنون التشكيلية الأوروبية والأسيوية غير الكلاسيكية أمر يتجاوز نطاق الأدب المقارن . ولو لم يجد كاتب ما الحافز الذى يحتاج إليه فى متناول يده فقد يعثر عليه فى مكان آخر ، وقد يكون هذا المكان لغة أجنبية (مثل ت . س . إليوت) أو فنا آخر كما هو حال بودلير مع فاجنر . ولا يرغب عالم الأدب المقارن فى أن يجادل حول تصنيفات أكاديمية ، ولكنه يرغب فى تتبع سلسلة بلباقة وترو . ولو أن بحثه حول مكانة بيكيت فى التراث الأوروبى أدى به إلى الاعتقاد أنه تأثر بمواطنه سويفت فلماذا يحتج المتطهر على استخدام الألفاظ بأن ذلك ينتمى إلى الأدب الإنجليزى لا الأدب المقارن ؟ .

ولكن هذا كله لا يجيب عن سؤالنا : ماذا نعنى ، تحديدا ، بالتأثير ؟ وما الأدلة التى يمكن أن تعتبر كافية لإثباته ؟ ومن ثم نألف الملاحظات التى تكشف عن وجود كتاب لـ س فى مكتبة ى ، أو تدعى أنها اكتشفت نصا مشوها لـ س مدفونا فى كتاب ى ، فتفترض على هذا الأساس أن س أثر فى ى . والكاتب ليس كالورق «النشاف» ، يمتص كل ما يقرأه فى كل كتاب مرصوص على رفوف مكتبته . وتتطلب دراسة التأثيرات حساسية متميزة ، مثلها مثل أية دراسة نقدية أخرى وإذا استطعنا أن نثبت أن هناك كثيرا من الصفات المشتركة بين عالم س وعالم ى ، وأن ى يتبنى بعض مواقف س وشخصياته ، ويستشهد به بإعجاب ويحاكى أسلوبه ويعلق على كتبه فى الهوامش ، فكل ذلك يبرر أن نطرق موضوع التأثير . ولكن الأمر لا يغدو شائقا من الناحية النقدية إلا عند هذه النقطة . ماذا فعل ى بالأشياء التى استوعبها عن س ؟ لقد أثر دانتى فى بكيت الذى قرأه ضمن الكتب المقررة فى ترينتى كوليج فى دبلن : هذه واقعة من وقائع التاريخ الأدبى وليست أكثر ولا أقل دلالة من أية واقعة تاريخية أخرى ، ولكن التأمل فى الطريقة التى احتوت بها رمزية بكيت صور دانتى ومواقفه وحوّرتها قد ينتمى إلى نوع من النقد الأدبى القيم . لماذا لم يحقق راسين نجاحا فى انجلترا ؟ هذا سؤال قد يهم مؤرخ الحضارة أو عالم النفس الاجتماعى أكثر من الناقد الأدبى ، إذ أنه من غير المحتمل أن تلقى الإجابة الضوء على تراجيديات راسين نفسها . ولكن ما السبب الذى جعل بكيت يركز فى بحثه حول بروست على بعض الجوانب ويتجاهل جوانب أخرى كان من شأنها أن تلفت انتباه ناقد أكثر حرفية مثل أدموند ويلسون . هذا سؤال لابد أن يحاول عالم الأدب المقارن أن يجيب عنه ، لأنه سؤال يتعلق بقضية أدبية محورية ، وهى قضية تحول الأشكال والموضوعات (التيمات) .

وخلاصة الأمر أن عالم الأدب المقارن ، إذا أراد أن ينصت إليه زملاؤه النقاد ، يجب عليه أن يركز على المسائل التى تثير اهتمامهم . فلا يمكن أن تبرّر الدقة العلمية التى تروى مسار شهرة كاتب فى بلد آخر سوى . ... ، لأن هذا الأمر لا يعنى الناقد الأدبى ، وقد يكون أقل اهمية مما يسلم به الزملاء الذين يعملون فى مجال التاريخ الحضارى . وقد أفسد الأمر على الدراسات المقارنة الفرنسية - بالرغم من أهميتها - المفهوم الخاطئ الذى يرى أن المرسل هو العنصر الهام فى معادلة التأثير . «والواضح أن الأهمية تكمن أساسا فى القدرة التخيلية ... لا فى الزاد الذى تتغذى منه»[11] (ليون أديل) . ولكن التركيز على القدرة التخيلية يؤدى إلى مشارف التحليل النفسى . ذلك الذى تنظر مدرسة الأدب المقارن الفرنسية إلى استنتاجاته التى لا يمكن إثباتها بوصفها نوعا من الهرطقة وإذا كنت قد فصّلت الأمر مع المدرسة الفرنسية نوعا فذلك لأنها فرع صلب ، يمثل بشكل جيد فى الدراسات المقارنة ، كما أنها تتحمل جزءا من المسئولية عن السمعة السيئة التى ارتبطت بالموضوع عند بعض النقاد مثل رينيه ويلك . وفى الواقع ، يعتبر الكثيرون أن مدرسة الدراسات المقارنة الفرنسية هى الدراسات المقارنة ، وأن حدودها هى حدود لعلم بمعناه الحق . وأنا حريص كل الحرص على أن أمحو هذا

الانطباع . وإذا كانت للدراسات المقارنة حدود (وهذا سؤال سأتناوله فيما بعد) فليست هذه الحدود – بالقطع – حدود اتجاه علمى مضلل .

ولا يتفرد الفرنسيون بهذا المدخل : فهناك طراز أنجلو ساكسونى يتميز باتجاهه نحو الصياغة الأدبية الفنية. ولا أعنى بذلك دراسة مثل دراسة زينير هيينستال بعنوان **التراث ذو الأبعاد الأربعة : ملاحظات حول الأدبين الفرنسى والإنجليزى مع بعض الهوامش الأنثولوجية والتاريخية*** (١٩٦١) ، فهذا المؤلف لا يتجاوز مستوى الكتابة الصحفية الطريفة التى تستخدم فى صياغة مقالات المجلات. أما كتاب اينيد ستاركى «**من جوتييه إلى إليوت**» فإنه أكثر علمية فى مطمحه ، ولكن يشى العنوان الفرعى «تأثير فرنسا على الأدب الإنجليزى من ١٨٥١ – ١٩٣٩» بهدف موسوعى لا أمل فى إتمامه ، فى مساحة لا تزيد على مائتى صفحة ، حتى وإن قبلناه من حيث المبدأ. وقد علق فرانك كيرمود على كتاب الآنسة ستاركى قائلا : «لعلها لم تكن متحمسة له» ولكنى لست واثقا من أنه على حق ؛ فالطريق إلى الجحيم فى مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة مرصوف بأخلص النوايا ، ولكن الحقائق – كما تقدم – غير واضحة ، والأدوات من الفجاجة بحيث تقع فى السطحية. وليست النتيجة – فى هذه الحالة – أدبا مقارنا بالمعنى الجاد للكلمة ، بل إنها أقرب إلى النزهة لا تخلو من الإثارة ، فى الطرقات الرئيسية والفرعية للعلاقات الثقافية الأنجلو – فرنسية ، فى صحبة عميدة الدراسات الفرنسية الراقية .

ويمكن اعتبار مناقشة الآنسة ستاركى لرواية جورج مور **زوجة ممثل صامت** نمطا مميزا لهذا النوع من الأبحاث ؛ إذ تبرز هذه الدراسة كيف أن مور يدين بالكثير لفلوبير وزولا على وجه الخصوص ، ولكنها لا تلاحظ أن أسلوبه ومنهجه ليسا سوى محاكاة من النوع الردىء ، تتميز بالعتامة والاحتشام الزائف . ولايطلب من دارس الأدب المقارن أن يحصر اهتمامه فى كتّاب من الدرجة الأولى ، ولكن عليه إذ تناول التلامذة الأقل موهبة بالبحث أن لا يقتصر على البرهان بوجود صلة تاريخية ، ويترك جانبا الاعتبارات الخاصة بالأسباب التى أدت إلى أن يصبح الأسلوب متكلفا ، أو أن تتحول الرؤية إلى تصنع . وهذا هو الأمر الذى يحاول أن يظهره جراهام بو عندما يلاحظ فى كتابه **آخر الرومانسيين** (١٩٤٩) «أن ييتس هو الوحيد بين الكتاب الإنجليز الذى بدأ فى إدراك الصعاب التى يتضمنها مفهوم مالارميه عن الشعر الخالص ؛ وكان على ييتس نفسه أن يشق طريقه عبر تطورات شاقة طويلة ، قبل أن يستوعب كل الدقائق التى ينطوى عليها مفهوم شعر يصفو من كل شائبة . ويمكن اعتبار الأدلة التى يقدمها هيو عن وجود تيار يتدفق من مالارميه إلى ييتس ماراً بسيمونز ، نموذجا للتحليل المقارن : ففى تلك الحالة كانت الصلة حقيقية ومثمرة ، وكان دور الوسيط ملموسا (فقد كان سيمونز خبيراً فى الأدب الفرنسى ، بينما لم يفقه ييتس شيئا فى علم اللغة) .

ويمارس كتاب مثل هيو وكيرمود (وهو الذى يتحدث فى كتابه **ألغاز وتجليات** [١٩٦٣] عن عقله المحدود ذى العادات المتشعبة) المقارنة اليسيرة أثناء المسار العادى للبحث اليومى عن «الحكم الصادق» ولهذا السبب تمارس المقارنة بطريقة أفضل فى الكتاب .

أما كتاب د. و. ب لويس **القديس البيكارسك** فمنهجه المقارن أكثر مباشرة ووضوحا ؛ إذ يختار لويس جيلا معنيا من الروائيين ، ينتمى إلى أربع ثقافات مختلفة ، ويفحص الاتفاق والاختلاف الملازمين لهذا الجيل . ويدعى لويس أن مورافيا وكامو وسيلونه وفوكنر وجرين ومالرو ينزعون إلى الاتصال «عبر أربع دول ، وعبر الشق الشرقى والشق الغربى من الكرة الأرضية ، داخل نفس عالم الخطاب الأدبى» . إن هدفه هو التعرف على جيل (ولقد أعلى من شأن هذه الوحدة فى الدراسات المقارنة هنرى بير فى كتابه **الأجيال الأدبية** ١٩٤٨) من خلال استكشاف العالم الخيالى الذى خلقه هذا الجيل ويشكل بروست وجويس وتوماس مان – فى رأى لويس – جيلا «فنيا» ، بينما ينتمى الكتّاب الستة إلى اتجاه أكثر إنسانية يشغله اكتشاف معنى للحياة . وتنشأ الصعوبة فى مفهوم الجيل من أن المفهوم يبالغ فى تقدير تاريخ الميلاد (هل يشعر رامبو الذى ولد ١٨٥٤ بالألفة فى هذا العصر) ويخضعه إلى تصنيف جامد قلما يبرر ، سوى أنه مجرد ذريعة لضم مجموعة من الدراسات تحت غلاف واحد . ويمكن أن نلحظ – فى حالة لويس – نقطتى ضعف على وجه الخصوص . أما الأولى فهى أن نقده ليس من النوع القاطع إلى حد بعيد ، إذ تتلخص أكثر صفات مورافيا تميزا فى أنها «الحزن» . وثانيتها الاقتباس الخاطئ والعناوين غير الدقيقة مما يزعزع الثقة فى معرفة لويس بالأدب الغربى . أما عن الإيجابيات فإنه يقترح بعض التفاعلات المشائقة من قبيل احتمال تأثير مان على سيلون .

ويضاف إلى ما سبق ان الفترات التى تجمع بين الجنسيات المختلفة فى الأدب لها أهمية قصوى، ولابد أن ننظر إلى البوهيمية والطليعية على أنهما ظاهرتان عالميتان بكل وضوح . إن الموقف أوسع وأسرع انتشارا من الأساليب ، والانتشار السريع لمسرح العبث يعضد ذلك . ولقد كانت الدادية ، بصفة مميزة ، ثورة واسعة الانتشار ، انصهرت بعد ذلك فى ثورة أسلوبية أضيق نطاقاً من الناحية القومية ، وهى السريالية الفرنسية . ومن الواضح أن التقاء العقول المتشابهة أعمق دلالة وأثقل وقعا من التطابق العشوائى لتواريخ الميلاد . هل يشكل الروائيون الجدد الفرنسيون جيلا ؟ لقد ولد بكيت ١٩٠٦ وسيمون ١٩١٣ – السنة نفسها التى ولد فيها كامو – ولم يولد بوتور إلا فى ١٩٢٦ . فإذا كنا نعنى «بالجيل» الحركة الأدبية ، فلابد من توضيح ذلك .

وعلينا أن نطبق مناهج فى البحث والمقارنة أكثر صرامة . ولكن هذا النوع من البحث ينزع إلى الاندماج فى شكل مهم من أشكال الاجتماع الأدبى على وجه الخصوص . وقد يتخذ هذا الفرع المعرفى الجديد، نوعا ما، أشكالا شتى؛ ومن أشكاله الأساسية مايعنى بمشاكل الانتشار الأدبى والقرّاء ، ويعتمد على تحليل الأنظمة وتقنيات بحوث التسويق . ويعمل معهد من معاهد جامعة بوردو ، يديره ر. يرت إسكاربيت (الذى انتقل إلى مجال علم الاجتماع الأدبى من الدراسات الإنجليزية عن طريق الأدب المقارن) على إنجاز بعض الدراسات المتقدمة فى هذا الحقل ، وقد توصل إلى معلومات ملموسة بالفعل

حول الرواية والجمهور القارىء . ولكن اسكاربيت نفسه على رأس المعترفين بأن هذا النشاط هو ـ فى أفضل صوره ـ مجرد علم مساعد للدراسات الأدبية . ويمارس لوسيان جولدمان ورولان بارت مدخلا أكثر نظرية،وإذ يرى رولان بارت أن الوحدة فى الأدب الكلاسيكى قد حلّ محلها جماع من أشكال الكتابة الحديثة ، وأن هذا الانقسام يشاكل أزمة التاريخ نفسه ، ذلك أن اللغة أساسية فى الأدب ، كما أن لغة الأدب تعكس العصر : «ومن الواضح أن الكتابة الكلاسيكية كانت كتابة طبقة» ، كما يقول بارت بإيجاز فى كتابه الدرجة الصفر للكتابة (١٩٦٥) . أما جولدمان الذى يركز على الرواية بشكل أخص . فيرى علاقة جدلية تنشأ بين الرواية والطبقة التى تكتب من أجلها . فالرواية رد فعل ديناميكى لموقف متأزم . ثقافى معين . دون أن يصبح مجرد منشور يعبر عن العصر . (كما أخفق تروتسكى فى قراءة رواية مالرو الفاتحون **Les Conquérants** وهكذا يميز التوتر روايات مالرو تمييزا عميقا ، ويتضافر الشد والجذب بين المتناقضات على نحو متوازن . فى أفضل أعماله،ويستطيع جولدمان بذلك وبأمثلة أخرى أن يصل إلى مبدأ . ويلقى الضوء على هذه الأعمال الأدبية .

ولانستطيع أن نقول نفس الأمر ـ على أية حال ـ عن المدخل الاجتماعى الذى يستخدم مناهج مقارنة أعم ، كما نراها فى كتاب ليولوونتال **الأدب وصورة الإنسان (١٩٥٧)** ويمثّل تطبيق المقاييس الاجتماعية ـ السياسية على الأدب التخييلى قمة المنهج العرضى ، وقد لايكون فى ذلك مأخذ ، فقد كان تأثير المفاهيم الميتافيزيقية والميثولوجيا السياسية على الأدب ملموساً ، إلى درجة لاتسمح سوى للمتعصبين بإهمال آثاره .

إن تتبع الدارس لحماس بيتسر لنيتشه ، أو تقصى الأثر الذى تركه بابيك على إليوت ، أو تأثير مورس على دربيو دى لاروشيل ، أو الانطباع الذى تركه شخصية سان جوست على مالرو كل ذلك مبحى من مناحى الدرس الأدبى ، ولكن أن تطبق تصنيفات مثل «يمينى» أو «يسارى» على ظواهر أدبية تتجاوزها فنحى مختلف تماما . فقد يكون مسرح العبث رجعيا فى يأسه وفوضويته ، ولكن التاريخ الأدبى قد أثبت أن الطرائق المعاصرة فى الحكم على الأعمال الفنية قد تغدو غير ملائمة مع مر الزمان . ولذلك تخالف نقاد القرن السابع عشر ؛ فلا نجد فى «الانتقاد الممتع للنقائص والرذائل الشائعة» مقولة مفيدة . لتقييم أصالة موليير . بوصفه كاتب مسرح كوميدى . وكذلك فإن الناقد الحديث إذا ذهب إلى أن إبسن يمثل حيرة الليبرالية ، أو أن لاسياسة أرابال سياسة يمينية ، يقحم هذا الناقد مقاييس قريبة منا أكثر مما يجب ، بحيث تجعلنا قلقين ، فتنتهى إلى مايخلو لى أن أسميه «بدعة وثاقة الصلة بالموضوع» relevance heresy ،وقد أوقعت هذه البدعة سارتر فى فخ جعله يعتقد أن فلوبير غير ذى بال ، لأن ردود فعله للكوميونة commune كانت وجلة برجوازية . إن قيام الدارس بممارسة مثل هذا النوع من النقد ، على نطاق مقارن ، يؤدى به إلى الانزلاق فى نوع من التاريخ الحضارى الزائف .

٣

لقد قمت ـ إلى الآن ـ بفحص جانب المدين ، من دفتر حسابات عالم الأدب المقارن ، ولم أفعل ذلك بهدف المساجلة ، ولكن لأفسح طريق التوصل إلى ميزانية أكثر إيجابا . ولم يؤكد الأدب المقارن ـ بعد ـ مكانته بجدارة ، تحوز رضاء الجميع ، ليستطيع أن يتصرف بحرية أكبر . ويلمع اسم هارى ليفين بين الأعيان المعترف بهم فى هذا المجال . وهو جدير بهذه المكانة فقد ساعدت تصريحاته النظرية ، فضلا عن ممارساته العملية ، على أن تجعل من هذا العلم علما محترما . وتفوق الممارسات العملية الإنجاز النظرى فيما أسهم به فى سلسلة «دراسات جامعة هارفرد فى الأدب المقارن . ونجد فى كتابه **سياقات النقد**[١٢] بعض الدراسات التى تدور حول التعريف ، مثل «ما الواقعية» ، ودراسات تطبيقية مثل «دون كيخوته وموبى ديك» . وترفض المجموعة قبول الحدود المتعسفة لنطاق الأدب المقارن ؟ فلا يتسع صدر ليفين لهؤلاء الذين يستبعدون من الكتاب مقالا فى مقابلة «بلزاك وبروست» مثلا . ويوضح الأسباب المؤدية إلى موقفه فى كتابه **انعكاسات** ، وقد أضاف إليه ـ لتأكيد موقفه ـ عنوانا فرعيا «مقالات فى الأدب المقارن» . ويقول :

«نزع منهج الأدب المقارن إلى تركيز اهتمامه على العلاقات المتداخلة ـ التقاليد ، والحركات ، والقوى الفكرية التى تجد نهايتها المنطقية فى النسبة المجردة (ism-) ـ أكثر من تركيز اهتمامه على تأمل الروائع الفردية» .[١٣]

ويضيف ليفين أن السبب فى ذلك هو أن «التنوير الخاص» الذى يميز منظور عالم الأدب المقارن «ينبع من الطريقة التى ينظر بها إلى كل الآداب بوصفها عملية عضوية واحدة ، وكلا متواترا ومتراكما ... وهناك مبررات للأمل فى أن الأدب المقارن يمكن أن يلقى الضوء على الجوانب الجمالية والشكلية لحرفة الأدب وأساليبها وبنياتها» . ولاشك أن هذا طموح مبرر : فالشكل الوحيد الذى يستطيع أن يثبت تفرد المدخل المقارن ـ كشكل من أشكال النقد الأدبى ـ هو المحاولة المنسقة لكشف جوهر فن الكتابة . ولابد أن يتضح من التحليل النهائى أن الشكل العضوى للأدب نفسه ـ إذا ما أدركناه من خلال عملياته الديناميكية والتشكيلات الناجمة عنها ـ هو أعظم من أى كاتب فرد . ولو كان السبب فى ذلك أن أى موضوع أدبى يدين بوجوده إلى شبكة من العلاقات . ويقف المدخل الذى يسعى إلى كشف الوسائل التى يلجأ إليها الخيال ليجدد نفسه . وإلى إلقاء الضوء على تحولات التيمات وتبديلها . يقف هذا المدخل على نقيض توليفة سبتسبورى : فالمدخل المقارن أداة وليس فرعا من النقد الفنى . كما أنه ليس تاريخا أدبيا محايدا على غرار تاريخ **أكسفورد للأدب الإنجليزى** الذى لايبارى **دليل بليكان الأقل** حيادية .

ولا تشبع الدراسات التطبيقية التى قام بها ليفين التوقعات التى أثارتها تصريحاته النظرية التى تمثل النموذج المثالى لعلم الأدب المقارن .

وتتسم طريقته الخاصة بالتحدين والتحضر ، وإن لم يخل الأمر من المزالق ، خصوصا مزلق النوادر ، ربما يقع اللوم على الحاجة إلى التسلية فى المحاضرة أو فى المقال أحيانا . يضاف إلى ذلك بعض الكتب ـ المفاتيح التى يتكرر ظهورها . وقد لا يكون هذا عيبا فى ذاته ، ولكنه يجعل المرء يشك فى أن ليفين له أوثانه الخاصة كأى فرد آخر . إنه مغرم بالذين جاءوا بعد جويس ، وكأن ذوقه يأفل فى سنة ١٩٤٠ . وهذا لا يمنعنا من الإعجاب بلفتات تكمن فى لب الأدب المقارن مثل اللفتة التالية :

«كان الآخرون يستمدون منهم [الفرنسيين] المبادئ وظواهر الرق فى حين كانت العقول الأكثر صلابة تحاول أن تهرب من جمود التقاليد الخاصة بهم » .

وكان ليفين يتمتع ـ مثله مثل ليفيس (ولن نجد سويفت فذاً فى ذكائه إذا فكرنا فى بليك) ـ بموهبة خاصة فى تلمس مواضع التناقض المدغم .

وهو يظهر فى أفضل صوره فى دراسة مستفيضة ، مثل **بوابات هورن**[14] . ويتحاشى هذا الكتاب التعصب عن طريق إرساء أساس صلب فى أدب واحد . ويمثل هذا الكتاب أفضل مسح للرواية الواقعية الفرنسية، ذلك لأن الفصول التى تتناول الكُتّاب الأفراد تحيط بها فصول تبرز الدلالة العامة لهؤلاء الكتاب ، ولم يكن بوسع أحدٍ سوى باحث فى الأدب المقارن أن يكتب مثلها . والنظرية التى يتبناها ليفين ـ ويطبقها على كتبه الخمس ـ هى أن الأدب نفسه مؤسسة ، وأن الرواية الواقعية هى تعبير عن المجتمع البرجوازى ، ونقد له وإنجاز من إنجازاته ، ويجد من أمجاده العظيمة فى آن . ونرى مع ليفين ـ كما نرى مع جولدمان ـ أن أشكال الفن ذات صلة ما بنوع التغيير الاجتماعى ، مما يجعل العالم «قرية كلية » ، من خلال إنتاج تشابهات بين مجتمع وآخر . لقد وضعت الرواية الواقعية ـ التى كانت تتمتع بالحرية والانفصام النسبى عن المجتمع ـ مرآة أمام مجتمع الطبقة الوسطى . وبما أن الصورة لم تكن مشرقة فإنها أصبحت أداة فرضت عليه التغيير . إن المجتمعات الشمولية لا تتقبل سوى المنافقين لا النقاد ، ومن المفارقة أن هؤلاء النقاد هم الذين يشرفونها .

وينزع الأدب المقارن فى أفضل أشكاله ـ مثل النماذج التى سبق ذكرها ـ إلى أن ينوب فى الأدب العام . وينطبق ذلك على كلاسيكيات هذا العلم ، من مثل كتاب أورباخ[15] **المحاكاة Mimesis** على وجه الدقة . ويذهب أورباخ ـ على أساس تحليل دقيق لعدد ضئيل من النصوص ـ إلى أن محاكاة الواقع اليومى فى الأدب الغربى صيغت فى أسلوب كوميدى ، بينما ظل الأسلوب الرفيع حكرا على الأفكار والأحاسيس . ويقول إن إنجاز بلزاك وستندال يكمن فى إدخال «الجاد» فى الوجودية و«المأساوى» فى الواقعية . ومما له دلالته أن أورباخ ـ مثله مثل شبتزر ـ تحوّل من فقه اللغة الرومانسى إلى الدراسات الأدبية ، مما مكّنهما من تجنب مدخل التاريخ الأدبى الذى تبناه الرواد الفرنسيون . وقد أدى هروب أورباخ «من أى شئ يشبه تاريخ الواقعية الأوروبية » إلى الاسترشاد بعدد ضئيل من الموتيفات ، كان يختبرها على سلسلة من النصوص . وإذا ما أدركت الموتيفات إدراكا صحيحا فلابد من ظهورها فى أى نص واقعى يُختار اختيارا عشوائيا ، أو ـ بعبارة أخرى ـ إذا صحّ القانون العام يصبح تحققه ـ بالتالى ـ فى كل حالة فردية : ويتضح التطلع إلى نظرية للأدب فى هذا القول كل الوضوح .

ولا يشترك عدد كبير من النقاد فى هذا التطلع . ونورثروب فراى بمثابة الاستثناء لهذه القاعدة . وقد لا يُعدّ فراى نفسه عالما من علماء الأدب المقارن ، لكن كتابه **تشريح النقد** يمثل أفضل أنواع النقد المقارن ، إذ تمتد أمثلته عبر اتساع شاسع ، يضفى على الأشياء المعروفة بعدا جديدا ، كما يظهر من الملاحظة التالية :

«إن الرحلة الخيالية هى الشكل الوحيد بين القصص التخييل التى لا تستهلك . وقد استخدم هذا القصص فى شكل قصة ذات مغزى أخلاقى فى القصيدة الموسوعية ، التى تعتبر التحقق النهائى لهذا النوع ، وهى كوميديا دانتى » .[16]

(ولكن لا غرابة فى أن يكون **مولوى** لبكيت مثالا آخر لهذا النوع) . ومهما كان تصورنا لمفهوم النظرية فإن كتاب فراى «نظريةً للأدب » ، فى حين أن كتاب ويلك ووارين ليس كذلك («مدخل إلى نظرية النقد الأدبى وممارسته » قد يكون عنوانا أكثر ملاءمة للكتاب كما يعترف الكاتبان ضمنا فى مقدمتهما .) . وقد حاول واين س . بوث[17] ـ فى نطاق أضيق ـ أن يرسى «فن خطابة الرواية » معتمدا على مجموعة من الأمثلة متنوعة إلى حد يثير الإعجاب . ومما له دلالة أن الكتاب كان ـ فى الأصل ـ عملا من أعمال البحث المقارن التقليدى : رسالة دكتوراه حول تريسترام شاندى ومن سبقها فى أسلوب «الراوى الواعى» فى القص . وكذلك يمكن القول إن الأدب المقارن إذا ما مارسه شخص ذو قدرات كبيرة يصبح أداة تفضى إلى الأدب العام .

ومن النقاط التى أثارها نورثروب فراى أن اللمحات النقدية تسير فى ركاب حركات التجديد الإبداعية مثل الرمزية . وخير ما يمثل ذلك كتاب **قلعة اكسل** لإدموند ويلسن[18] ، وهو عبارة عن دراسة كلاسيكية لزلزال أدبى عالمى مازلنا نشعر بآثاره إلى اليوم . ويمكن أن نذكر دراسة أخرى تنتمى إلى حقل الأدب المقارن ، دون أن يكون المؤلف قصد ذلك بالضرورة ، وهى **العذاب الرومانسى** لماريو بـــــراز[19] الذى «يتتبع التقاليد الأدبية للقسوة الجنسية والاستمتاع الهيستيرى بالرعب والإعجاب الشاذ بالجريمة » (إدموند ويلسون) . وانتقل براز من كرسى الدراسات الإيطالية فى مانشستر إلى كرسى الأدب الإنجليزى فى روما ، وتكاد تكون مراجعه محصورة فى المصادر الإنجليزية والفرنسية والإيطالية . ومهما يكن من أمر فكتابه يمثل نزوع الدراسات المقارنة الواضح إلى الاندماج فى تاريخ الأفكار ومن الأمثلة المهمة لهذا النزوع كتاب بول هازار **العقل الأوروبى The European Mind**[20] . وهذا الاتجاه أكثر شعبية فى الدراسات المقارنة الأوروبية منه فى الدراسات المقارنة الأنجلو ـ أمريكية كما يتوقع المرء ؛ فالدراسات المقارنة الأنجلو ـ أمريكية تشعر

بنوع من التحفظ تجاه التناول التركيبي الآيديولوجي الذي قد يعالج الأعمال التخييلية بالطريقة نفسها التي تُعالج بها الصحف والنشرات ، ويجمع بلا تمييز بين الكتاب البارزين والكتاب الثانويين بوصفهم - جميعا - تجليات لروح العصر . غير أن مثل هذه الأبحاث في تاريخ الأفكار إذا ما قام بها علماء يتمتعون بحساسية خاصة ، مثل براز أو هازار ، قد تضيءُ الحركاتِ الأدبية من الداخل ، أو تكشف عن أجيال الكتاب من خلال كشف الأفكار التي توجهها ، وإن كان الكتاب غير واعين بها . ونحن ندين إلى ماريو براز بإدراك أن السادو - مازوكية (التلذذ بالتعذيب والتعذب) هي التي تشكل كثيرا من كتابات القرن التاسع عشر،ومن المنطق - بعد تأكيد هذه الحقيقة - أن نضيف أن مثل هذه التحريات مفيدة ، وأنها تقدم - في بعض الأحيان - عونا ذا قيمة كبيرة للدراسات الأدبية ، أكثر مما تكوّن نقدا يقوم بذاته .

ومع ذلك فهنالك مجال واحد يتداخل فيه الأدب المقارن مع تاريخ الأفكار بشكل واضح ، وهذا المجال هو فحص التشكيلات الكبرى مثل الكوميدي أو التراجيدي . ولم يحظ الكوميدي بنفس الاهتمام الذي حظى به التراجيدي . وحتى إذا حدث فإن الأمر يعالج على أنه جزء من الجدية التراجيدية (في كتب مثل كتاب ج . ل . ستاين **الكوميديا المظلمة** (١٩٦٢) J. L. Styan's **The Dark Comedy** (1962) أو كتاب وولتر كير **التراجيديا والكوميديا** (١٩٦٧) Walter Kerr **Tragedy & Comedy** (1967) وتنزع دراسات التشكيل التراجيدي إلى النظر إليه على أنه عنصر من عناصر الوعي أكثر منه مجرد نوع أدبي ، كما يحدث في كتاب موراي كريجر Murray Krieger, **The Tragic Vision** (1966) **الرؤية التراجيدية** أو ريمون وليمز **التراجيديا الحديثة** (١٩٦٦) **Modern Tragedy**

ويحتل راس القائمة كتاب جورج شتينير **موت التراجيديا** الذي ينتهي إلى «أن الاحتمال ضئيل جدا في أن يكون أمام المسرح التراجيدي أي مستقبل أو حياة جديدة» . ويحاول يان كوت Jan Kott في كتابه المثير **شكسبير معاصرنا** (١٩٦٤) - كما يدل العنوان - أن يربط بين الكاتب المسرحي العظيم وعصر المعسكرات والحكام الدكتاتوريين بين **الملك لير ونهاية اللعبة** . وتستخدم كل هذه الدراسات مناهج الأدب المقارن بدرجات متفاوتة لمتابعة مفاهيم تتجاوزه ، وتنتمي إلى مجال التفكير السياسي والاجتماعي أو الفلسفة الوجودية ، أكثر مما تنتمي إلى النقد الأدبي الصرف .

وأحب أن أنهي هذا المسح المختصر بالنظر إلى بعض الأمثلة المعاصرة للأدب المقارن «الخالص» . وليست هذه الأمثلة - بالضرورة - أفضل ما في الحقل،ولكنها تمثله تمثيلا دقيقا . ويمكن أن نذكر على سبيل المثال كتاب و . ب ستانفورد W. B. Stanford **تيمة يوليسيس** (١٩٥٤) **The Ulysses Theme** (1954) . ويستخدم هذا الكتاب منهجا حديثا من مناهج الأدب المقارن يعرف باسم Stoffgeschichte (**تاريخ المادة الأدبية**) .

ويتتبع هذا الكتاب تحولات يوليسيس من هوميروس إلى جويس . ويوليسيس - طبقا لستانفورد - شخصية قابلة للتكيف : «في بعض الأحيان «يبدو الأمر كأن البطل يفرض شخصيته على المؤلف» ، وفي بعض الأحيان يشكل المؤلف الخطوط العريضة التقليدية للبطل إلى أن يصبح شبيها به» . ولا يدعي ستانفورد أنه قادر على تحديد كيف ولماذا تتسبب شخصية في توليد «طاقة يُتبادل نشاطها» ، «وبتقاذفها المؤلف والبطل» ، ولكنه يعتقد أن نظرية يونج في الأنماط العليا قد تقدم تفسيرا لهذه الظاهرة ، ولو تابع هذه النقطة لربما توصل إلى شيءٌ شائق .

ويلفت جون هوللوى الأنظار في كتابه **توسيع الآفاق في الشعر الإنجليزي** (١٩٦٦) **Widening Horizons in English Verse** إلى الاتصال الذي غالبا ما يكون مثمرا بين تأثير الغريب الدخيل والمحلي ، في الخلق الشعري ، فقد تعرض الشعر الإنجليزي لقوى متعددة ، في لحظات مختلفة من تاريخه . ومن هذه القوى الكلتية والسكسونية والاسكندنافية والإسلامية والهندية والمصرية وحضارات الشرق الأقصى . واهتمام هوللوى اهتمام عالم الأدب المقارن بالأزمنة كلها ، وهو اهتمام يحاول أن يتفهم الطبيعة العامة للثقافة الأدبية والإبداع الفني و«استمرارهما على فترات ممتدة من الزمان» .

ويثير ليون ايدل Leon Edel نقطة بسيطة ولكنها محورية في كتابه **الرواية النفسية الحديثة** (١٩٦٤) ، وهي أن روايـــة القرن التاسع عشر كانت تستكشف العالم الخارجي ، أما الرواية الحديثة فقد ركزت على العالم الداخلي للوعي . ويدور موضوع كتاب موريس بيبه Maurice Beebe - **الأبراج العاجية والينابيع المقدسة** Ivory Towers and Sacred Fountains حول نمط من أنماط الرواية هو نمط صورة الفنان الذاتية . ويلقي بيبه الضوء على المزاج الفني والعملية الإبداعية والعلاقة بين الفنان والمجتمع ، وذلك من خلال تأمل الفنانين لأنفسهم . وينجح بيبه في معالجة المقولة الأولى والأخيرة ، ويذهب إلى أن الفنان يشبه القس الدنيوي الذي يأخذ دوره مأخذ الجد ، ويبجل بعد حين من أجل ذلك . ولكن بيبه - مثله مثل أي شخص آخر - لا يستطيع أن يفسر ما الذي يجعل من الفنان فنانا . ومع ذلك فإنه يحقق - شأنه في ذلك شأن المؤلفين الآخرين الذين ذكرتهم - هدف الأدب المقارن الذي حدده هاري ليفين في كتابه **انعكاسات** والذي يجدر ذكره بالرغم من ابتذاله ، وهو أن هدف الأدب المقارن يكمن في أن يقاوم المرء إقليميته الفطرية ، وأن يصل إلى نظرة أكثر موضوعية لما يعرفه ، من خلال مقارنات ذات دلالة ، بما يستطيع أن يعرفه» .

٤

ويستطيع عالم الأدب المقارن أن يجابه الاعتراضات التي تتهمه بأنه يمارس كثيراً من الأعمال لا يتقن أيا منها ، بالقول إنه يهتم بالبنيات المتواترة . وقد يستطيع الأدب المقارن - وهو أكثر المناهج

إلى الآن من حيث الانتشار والديمقراطية وعدم التحديد ، وربما البدائية فى مجال الدراسات الأدبية ـ أن يقلد علم اللغة البنائى ، وأن يستشف بنيات شكلية ، تبتعد فى الشبه عن الأنواع الأدبية القديمة ، بالطريقة نفسها التى تجعل النحو التحويلى غير قادر على استيعاب التصنيفات اللاتينية . وقد تظهر التراجيديا فى شكل لولب ذى حركة داخلية ، بينما تظهر الكوميديا فى شكل خط متموج مستمر . وربما تقوم قدرة الإنسان على تفسير الخبرات بطريقة ما على أساس بنائى ، وقد تنحصر ردود فعله التخييلية فى عدد متناه من التشكيلات الأساسية . وقد نستطيع أن نعزل قيمة جمالية متاحة ـ من جماليات التراجيديا مثلا ـ وأن نصنف بعض الروايات والمسرحيات والقصائد على أساس هذا المفهوم الجمالى ، مفجرين بذلك مقولة الأنواع التى كشفت منذ زمن بعيد عن عدم صلاحيتها. ولا شك أننا نجد فى الروايات مواقف نمطية تتكرر باستمرار ، مثل العملاق التائه من جارجنتوا فى باريس إلى جلليفر فى ليلليبوت ، أو شخصية «المرأة الساقطة» التى توقع بالشباب الغر فى روايات القرن التاسع عشر . ولاشك أن هناك بعض التفسيرات الاجتماعية لمثل هذه الظواهر ، مثل ترديد موضوع الصدمة الناتجة عن الزنا adultery trauma ولكن كثيراً مانقابل بعض المواقف فى الروايات فى القرن التاسع عشر وقد تكون شديدة السذاجة ـ نتعرفها من خلال لقاء سابق فى مكان آخر (ينبهر الجمهور من علم البطل فى كل من بـــنـــتـــاجـــرويـــل Pantagruel والأحـــمـــر والأسود Scarlet and Black).وتنبع استجابتنا الجمالية ـ فى جانب منها ـ من إشباع توقع شبه واع ، وتنبع ـ فى جانبها الآخر ـ من مفاجأة الجدة المتعة . وهذا ما يعنيه ـ فيما أعتقد ـ إتيامبل عندما يقول إن الأدب المقارن يؤدى إلى بويطيقا مقارنة ، أى إلى إيضاح الجوهر البنائى لأى عمل أدبى . إن الأدب ينطوى على أنساق أساسية (وهناك كثير من شتات الأدلة يشير إلى هذا الاستنتاج) وينبغى أن يكون الكشف عن هذه الأنساق مطمح عالم الأدب المقارن .

[illegible] القضية الجوهرية هى ، ماذا يستطيع الأدب المقارن أن يفعل ؟ [illegible] ى ليس هناك أمل فى تحقيقه ؟ وأحاول الأجابة عن السؤال الأول فأقول إن الأدب المقارن يستطيع أن يأمل فى إلقاء الضوء على بعض المسائل المتعلقة بالأدب ، من خلال الدراسة الواضحة والهادفة لعدد من الظواهر . إنه يستطيع ـ مثلا ـ أن يدرس الهجرات الثقافية المتبادلة ، مثل أثر الرواية الأمريكية فى الرواية الفرنسية فى سنوات مابين الحربين ، أو الظواهر العالمية مثل الـــبـــوهـــيـــمـــيـــات bohemias . ويمثل التفاعل بين الكتاب الأفراد محورا مهما للبحث (ويشمل ذلك ـ بالتأكيد ـ دراسة التأثير ولكنه ليس محصورا فيه) . والترجمة الخاطئة تمثل محورا ثالثا للاهتمام ؛ فقد كان المترجم عنصرا منتشرا فى سوق الحضارة . يرى أن دوره يتمثل فى صقل خشونة النص ، طبقا لذوق جمهوره . كما أثبتت ـ بطرافة ـ دراسة روبن بروير Reuben Brower أجممنون سبع مرات [illegible] والقدر الغريب الذى لاقاه «منديل ديدمونة المنقوش بحبات الفراولة» مثال آخر لهذه الظاهرة . وقد علقت بذاكرتنا واحدة من ألمع اللاترجمات وهى نقل أوركوهارت الأعمـــال رابليه إلى اللـــغة الإنجليزية . أمـــا اليوم فيعلى المترجم من شأن الأمانة ويضعها فوق كل اعتبار ، وينشد (إن كانت له غاية خاصة) بسط إمكانات اللغة المنقول إليها[٢٢] (وترجمات بونفوا لشكسبير ، أو ليشمان لريلكه ، أو بكيت لأعماله الفرنسية أمثلة لتلك الظاهرة) . ولكن عالم الأدب المقارن يهتم اهتماما خاصا بخيانة الماضى ، فيعامل الترجمة على أنها «حالات اختبار قيمة أو مآسى مصغرة ، تمثل الطقوس والنزاع بين مختلف القوى اللغوية والعرقية والإيديولوجية (كليف سكوت Clive Scott) . وتظل بعض الصلات محفوظة . محنطة داخل ترجمة ما ، وهى بكل تأكيد نوع من النقد المبدع ، ومن خلال فحصها يستطيع عالم الأدب المقارن أن يمارس أسلوبه الخاص فى النقد النصى ،[٢٣] وسوف يلاحظ أن نقل بيتس لقصيدة رونسار «عندما تصبحين عجوزا ...» وهى قصيدة رائعة فى ذاتهـــا ، يحوّر نبرة الأصل بطريقة قاطعة

إن رونسار على ثقة من أن قصيدته ستخلّد السيدة ، ولكنه يوبخها بسبب حيائها المتعالى ، ويتس يسقط العجرفة . وعلى عكس ذلك يستغل بواند الصيغ العنيفة seek'st ليعيد ثانية المجاز الغريب للأصلى . أما عن ترجمة سكوت فتزجيرالد لقصيدة رامبو «Voyelles» «الحروف المتحركة» فإنه يجعل الصورة الختامية التى تركها رامبو غامضة ـ وهى طريقة رامبو النمطية ـ واضحة مبتذلة :

- O L'omega, rayon violet de ses yeux!

حرف «أو» أو ميجا ، شعاع بنفسجى من عينيها !

O equals
X-ray of her eyes; it equals sex

حرف «أو» يساوى
اكس ـ شعاع عينيها ؛ يساوى الجنس

ويترجم ريتشارد ويلبور نفاق طرطوف بنظرة يلقيها إلى الخلف على بروفروك Prufrock

But I'm no angel, nor was meant to be

ولكنى لست بملاك ولم يقدر لى أن أكون ذلك .

وفى الحالة الأولى يأخذ شاعر عظيم تيمة من شاعر عظيم آخر ، ويعيد صياغتها بطريقة خافتة . وفى الحالة الثانية ينجح ساحر بارع التعامل بالكلمات فى إنجاز حيلة فنية . أما الحالتان الثالثة والرابعة فتفرط كلتاهما فى استخدام التعبيرات العصرية . وهناك [illegible] ع آخر من التفاعل وهو تأثير فن على فن آخر : وقد أظهر بانفسكى[٢٤] Panofsky كيف يلعب رسام دورا حيويا فى تحويل «النبرة الأخلاقية المستترة» فى القول المأثور «et in Arcadia ago» «وكنت أنا أيضا فى أركاديا» إلى «إحساس صريح بالرثاء» ، فتسبب فى إعادة تفسير تيمة من تيمات الحضارة الأوروبية . ونستطيع أن نلمس ظواهر مشابهة : فقد أشار جنبرتش Gombrich مثلا إلى وسائل

استخدمها كل من دوميه Daumier رسام الكارتون وسويفت الكاتب الساخر ، ولاحظ كالفن إفنز[٢٥] Calvin Evans أن روب جرييه يستخدم بعض تقنيات السينما فى سرد إحدى رواياته وأخيراً يستطيع الناقد أن يستعير بعض المصطلحات المأخوذة عن فن آخر كمصطلح نقدى ، مثل staffage أو zooming (فقد يقال إن فلوبير يستخدم أسلوب « الزوم » عند وصفه قصر تيتراك فى بداية قصته هيروديياس ، ولاشك أن الفنون المختلفة تؤثر بعضها فى البعض بشكل مستمر مثمر . ولقد استلهم ليزت Liszt دانتى فى تأليف موسيقاه ، وكان مالارميه وفاليرى مفتونين بالصلة الحميمة بين الرقص والشعر ، وتدين مسرحية بكيت « انتظار جودو » بالكثير للوريل وهاردى .

ويمثل التبادل المتشعب بين الأدب والأفكار مجالا خامسا للبحث . ويتضح ذلك من مثال أو اثنين : يقترح جولدمان أن يدرس تأثير الماركسية والفكر الوجودى على الكتابة الفرنسية ، وقد بيَّن هبوكيبر أن رؤية بكيت لها جذور تمتد إلى ديكارت .

ولذلك فللأدب المقارن أن يأمل فى إلقاء الضوء على بعض الأشياء من خلال دراسة هذه الظواهر المتنوعة . وقد يستطيع مثلا أن يكشف عن بعض جوانب العملية الإبداعية ، خصوصا تلك التى تتعلق بتكوين العمل الفنى وتلقيحه ، عن طريق اتصاله بأعمال أخرى . وقد أشار فولفلين Wöefflin إلى أن كل صورة تدين للصور التى رسمت قبلها أكثر مما تدين للطبيعة ، وهذا أصدق ما يكون على الأعمال الأدبية ، إذ لا ينشأ شىء منها من العدم ، ولكنه ينشأ من مجموعة من الكتب ، تشبه «مكتبة بلا حوائط » على حد قول مالرو . ويتحرك عالم الأدب المقارن بحرية داخل هذه المكتبة مقتفيا خطى الفنان الذى يدرسه ، أو الحركة التى يعنى بها .

ويستطيع الأدب المقارن ــ ثانيا ــ أن يلقى الضوء على الأدب بوصفه مؤسسة ، لا (كما فعل تين) كنتاج للجنس والوسط واللحظة بل بوصفه مؤسسة قائمة فى ذاتها تنطوى على مجموعة من الإجراءات والممارسات المتطورة الخاصة بها ، والتى تستقل ــ إلى حد ما ــ عن بيئة اجتماعية معينة .

ويستطيع المنهج المقارن ــ ثالثا ــ أن يلقى الضوء على الأدب ، بوصفه ظاهرة عالمية ، ويعتبر ميلتون (على سبيل المثال) كاتبا ملحميا من بين عدد من الكتاب الملحميين الذين يعملون داخل هذا التراث . ويبحث المنهج عن الأنساق التى يمكن أن يتوصل إليها منظور أشمل ، دون الالتفات إلى صلات تاريخية واقعة : فقد تكون الموازاة بين المسرح الإليزابيثى والمسرح الكلاسيكى الصينى عملية مثمرة للغاية ، وقد يُلاحظ أنه فى الوقت الذى ينتظر صعاليك بكيت جودو Godot ينتظر ميركاديه Mercadet رأسمالى بلزاك جودو God ot ، شريكه الذى اختفى طويلا ، والذى ستنقذه عودته من الإفلاس والعار . ومادمنا لا نملك أى دليل على وجود تأثير فى هذه الحالة فإن الانتقال من الصعيد التجارى إلى الصعيد الوجودى لابد أن يكون محط اهتمام وتركيز .

تلك هى بعض الأشياء التى يستطيع الأدب المقارن أن ينجزها ولكن ما الأشياء التى لا أمل فى إنجازها ؟ لا نستطيع أن نتوقع تكشف النصوص على نحو دقيق ، سوى بعملية مقارنة بين الترجمة والأصل . والبحث المقارن لا محالة عرضى . «إن الخصوصية والسكون الداخلى ، حيث يدور عمل أدبى حول محور قيمته ، ليسا فى متناول عالم الأدب المقارن بوصفه عالما فى الأدب المقارن »[٢٦] (Frederic Will) فهذا الفرع المعرفى يتداخل تداخلا كبيرا مع تاريخ الأفكار ، ويهتم اهتماما زائدا بالحركات والتيارات وهى الأبعاد التى تتجاوز حدود العمل الفردى . إنه لا يتجاهل تفرد الفعل الأدبى ، ولكنه ينظر إليه على أنه نتاج سياق ثقافى ، سياق قد تتسع وتضيق عالميته ، ولكنه ــ دائما ــ سياق جمالى أكثر منه سياق أيديولوجى أو اجتماعى . وبالرغم من أن المنهج التكوينى كان ذا قيمة فى إرساء أسس راسخة من الوقائع فإن علماء الأدب المقارن الوضعيين أخطأوا عندما انزلقوا ــ من خلال اعتقادهم فى التسلسل الزمنى والتزامن ومسار الزمن ــ إلى الأمل المستحيل فى معرفة شاملة محتملة الحدوث . ولا نستطيع تجاهل التسلسل الزمنى بالطبع . ولكن إذا ما أعمانا هذا التسلسل تفوتنا بعض التقابلات الدالة عبر الزمان والمكان وبعض الاختلافات المهمة . ويمكن أن نقول ــ بعبارة أخرى ــ يجب أن يكون الاهتمام الرئيسى للأدب المقارن سينكرونيا (متزامنا) وليس دياكرونيا (متعاقبا)؛ شكليا وليس تاريخيا . ويجب أن يركز على المستقر والمتواتر ، أى على مخزونات مشتركة نابعة من مصادر مختلفة . وخلاصة القول إن الأدب المقارن هو فرع الدراسة الأدبية الذى يعنى بالبنيات الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الأدبية فى كل زمان ومكان ، وهكذا فهو يُعنى بكل ما هو عالمى فى أى ظاهرة أدبية خاصة . ولذلك فليس هناك ما يحدّ ــ نظريا ــ امتداد مجال البحث فيه ، إذ تقع جميع الآداب فى كل اللغات وعلاقاتها بعضها ببعض وبالفنون الأخرى داخل حيازته . إنه ينشد أن يكون بعدا من أبعاد النقد الأدبى ، هدفه النهائى أن يلقى نوعا من الضوء على ما أسماه جونبرتش « تلك البلورات ذات الأشكال المتعددة والتعقيد المعجز التى نسميها الأعمال الفنية » ، ذلك لأنه حتى الأشكال و الألوان لا تكتسب دلالتها إلا فى سياقات ثقافية إن الأدب المقارن يعالج العلاقات المتعددة الجوانب بين العمل والسياق ، محاولا السير فى طريق وسط بين الشكلية المتعسفة من جانب والتاريخية المعماة من جانب آخر . وقد قال ت . س إليوت « إن المقارنة والتحليل أدوات الناقد » . ولا ينبغى أن نتجاهل المقارنة عندما نعطى التحليل حقه .

الهوامش :

(١) René Wellek, «The Crisis of Comparative Literature», **Concepts of Criticism** 1965.

(٢) Clive Scott. **Modern Language Review**, July. 1969.

(٣) George Steiner, **Language and Silence**, 1967, pp. 27-8.

(٤) Donald Davie, **The Listener**, 5 October, 1967.

(٥) Etiemble, **Comparaison n'est pas Raison : La Crise de La Littérature Comparée**, Paris, 1963, pp. 101-3.

(٦) قاله هنري ريماك في **Comparative Literature : Method and Prospective**, Newton P. Stallknecht and Horst Frenz eds., Carbondale, 1961.

(٧) Claude Pichois and André-M. Rousseau, **La Littérature Comparée**, Paris, 1967, p. 176.

(٨) David H. Malone, «The Comparative in Comparative Literature», **Yearbook of Comparative and General Literature III**, 1954, pp. 13-20.

(٩) Marius-François Guyard, **Littérature Comparée**, Paris, 1961.

(١٠) René Wellek and Austin Warren, **Theory of Literature**, 1963.

(١١) قاله ليون أدل ((Leon Edel)) في **Comparative Literature : Method and Perspective.**

(١٢) Harry Levin, **Contexts of Criticism**, Cambridge, Mass., 1958.

(١٣) , **Refractions**, New York, 1966, pp. VIII, 113-115, 127, 220, 345.

(١٤) , **The Gates of Horn : A Study of Five French Realists**, New York, 1963, p. 471.

(١٥) Erich Auerbach, **Mimesis : The Representation of Reality in Western Literature**, New York, 1957, pp. 424, 484.

(١٦) Northrop Frye, **Anatomy of Criticism : Four Essays**, Princeton, 1967, p. 57.

(١٧) Wayne C. Booth, **The Rhetoric of Fiction**, Chicago & London, 1961.

(١٨) Edmund Wilson, **Axel's Castle : A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930**, 1961, reprint. 1961.

(١٩) Mario Praz, **The Romantic Agony**, 1933, reprint, 1960.

(٢٠) Paul Hazard, **The European Mind : The Critical Years 1680-1715**, Paris, 1964.

(٢١) Reuben A. Brower, «Seven Agamemnons», **On Translation**, New York, 1966, pp. 173-95.

(٢٢) الأمثلة من كتاب

George Steiner ed., The Penguin Book of Modern Verse Translation, 1966, pp. 32, 68, 102, 141, 207.

(٢٣) يناقش سيمون جون ترجمة بيتس لقصيدة رونسارد بالتفصيل في كتابه

Littérature Générale et Littérature Comparée : Essai d'Orientation, Paris, 1968, pp. 110-18.

(٢٤) دراسة إروين بانوفسكي (Erwin Panofsky)) في

Meaning in the Visual Arts : Papers in and on Art History, Garden City, N. Y., 1955, pp. 295-320.

(٢٥) Calvin Evans, «Cinematography and Robbe-Grillet's Jealousy», **Nine Essays in Modern Literature**, Donald E. Stanford ed., Baton Rouge, 1965, pp. 117-28.

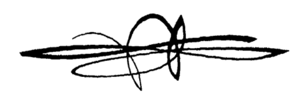
(٢٦) Frederic Will, «Comparative Literature and the Challenge of Modern Criticism», **Yearbook of Comparative and General Literature IX**, 1960, pp. 29-31.

A. Owen Aldridge ed., **Comparative Literature: Matter and Method**, London, 1969.

Henry Clifford, **Comparative Literature**, 1969.

George Watson, **The Study of Literature**, 1969.

ترجمة : نجلاء الحديدى



إشكاليّة الأدب المقارن

كمال أبو ديب

١ ـ

قد لا يكون بين حقول المعرفة حقل تعرّض لما تعرّض له الأدب المقارن من التشكيك في دقة تسميته ، وسلامة تحديد مجاله ، وغاياته ، ومناهج البحث التي يستخدمها . وإذا كانت المراحل الأولى من تبلور أي حقل معرفي قد تتميز بهذه الدرجة من الغموض والسيولة ، فإن الأدب المقارن لا يتميز بذلك في مراحله الأولى فقط ، بل إنه ما يزال يفرض على دارس بعد آخر أن يعيد تناول هذه الجوانب منه ، ويسعى إلى جلائها .

لقد وجد رينية ويلك (Wellek)أحد أعلام هذا الحقل ، نفسه مضطرًا في زمن حديث نسبيًا إلى وصف «الأزمة طويلة المدى» التي يعاني منها الأدب المقارن ، وإلى الدعوة إلى «إعادة توجيهه»[1] . وفي زمن أكثر قربًا ، وجد ألريش ڤايسشتاين(Weisstein) نفسه يخصّص قسمًا من دراسة له لمناقشة هذه الجوانب الإشكالية من الأدب المقارن[2] ، بل إن كاتبا آخر يكتب في عام ١٩٧٨ ليجد نفسه في هذا الموقع بالذات ، على الرغم من أنه يعلن أن الأدب المقارن ، على صعيد تطبيق ، قد تبلور وأصبح محددًا ، «واضح المعالم ، ومنتجًا»[3] .

١ ـ ١

لن أحاول في هذه التساؤلات أن أتجنب الخوض في هذا الخضمّ من المصاعب ؛ بل إن غرضي هو ، على النقيض من ذلك تماماً ، دفع الإشكاليات إلى أبعد حدودها الممكنة نظرياً ، وإبراز التناقضات المتضمَّنة في هذا الحقل المعرفي إلى درجتها القصوى ؛ لأننا عن طريق ذلك فقط نستطيع أن نأمل أن نُجبَر على البحث عن صيغة أفضل ، ومناهج أكثر دقة ، وحقل أكثر تمايزاً ، واستقلالية ، وتناسقاً وأكثر انسجاما ، في الوقت نفسه ، مع معطيات الحقول المعرفية الأخرى التي ترتبط به بسبب أو بآخر .

١ ـ ٢

اتخذ رينيه ويلكْ في مقالته «أزمة الأدب المقارن» ، التي ظهرت للمرة الأولى في كتاب عام ١٩٦٣ موقفًا نقديًا صارمًا من الأدب المقارن ، كما كان قد تجسّد في إنجازاته الدراسية حتى ذلك الوقت ، متحدثًا عن الأزمة طويلة المدى التي يعاني منها هذا الحقل المعرفي . وقد حدد ويلك ملامح ثلاثة تمثل في نظره أعراض هذه الأزمة : تحديد مصطنع لكل من موضوع الدراسة ومنهج البحث ؛ تصور آلي (ميكانيكي) للمنابع والتأثيرات ؛ وصدور عن دوافع القومية الثقافية . ودعا إلى تغيير جذري وإعادة توجه على هذه المستويات الثلاثة جميعًا[4] .

وإذا كانت هذه الاعتراضات تلتقي مع ما أنوي أن أطرحه الآن ، فإن ثمة نقطة رابعة يمر بها ويلك مرورًا عابرًا ، دون أن يسند لها أهمية ، سأتخذ منها موقفًا أكثر صرامة ، وأنسب إليها قدرًا أكبر من الأهمية . والنقطة المعنيّة هي المصطلح ذاته ، والعلاقة بينه وبين

الحقل المعرفى الذى يخصصه .

حين أحدّد مجالاً معيناً من مجالات إنتاج النشاط الإنسانى ، وأميّز بعضًا من خصائصه التكوينية ، فإننى أكون قد قمت بأولى الخطوات التى تسمح فى النهاية بتطوير منهج لدراسته دراسة علمية دقيقة . وما دام المجال الإنتاجى غير محدد فإنه لا يمكن أن يمتلك من شروط التمايز والاستقلالية ما يجعله ظاهرة قابلة للتحليل والتفسير (والعكس صحيح) . بهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية الآن لتطوير منهج علمى ، يهتم بدراسة **جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء** ؛ والسبب فى ذلك بسيط ، لكنه أساسى معرفيًا : وهو أن أحدًا ، حتى الآن ، لم يقم بوصف جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء وصفًا يكفى لمنح هذا الجلوس تمايزًا وانتظامًا (وقيمة معرفية) تجعل منه ظاهرة قابلة للتحليل ، وتسمح بتطوير علم مستقل لوصفه ودراسة شروطه (فجلوس القطط السوداء لا يختلف عن جلوس القطط الحمراء ، وكون هذا الجلوس على سيارات بيضاء لا يختلف عن الجلوس على سيارات سوداء ، وهكذا ...) . على العكس من ذلك : قام عدد كبير من المراقبين والباحثين ، عبر التاريخ ، بوصف **اللغة** ، مثلاً ، من حيث هى إنتاج إنسانى يمتلك من التمايز والانتظام (والقيمة المعرفية) ما يسمح بنشوء علم لدراسة خصائصه ، أُطلق عليه مصطلح «علم اللغة» .

ولأن اللغة ظاهرة إنسانية كونية ، يمكن أن ينشأ (أكثر من نمط) لدراسة اللغة :

١ ــ **دراسة اللغة الواحدة** باعتبارها نظامًا مغلقًا على نفسه لا علاقة له بأنظمة لغوية أخرى .

٢ ــ **دراسة أكثر من لغة واحدة** فى محاولة لكشف العلاقات الممكنة بين الأنظمة اللغوية المختلفة .

٣ ــ دراسة اللغة الواحدة باعتبارها أحد الأنظمة الترميزية أو (السيميائية) فى إطار الأنظمة الترميزية الأخرى . ويمكن تحديد **العلاقات** المشار إليها فى (٢) بأنها علاقات **تشابه أو تضاد أو مجاورة** . وسأظهر بعد قليل أن مثل هذا التحديد يؤدى إلى نشوء مناهج محددة ومتمايزة فى دراسة اللغات .

يمكن أن نسمى الفرع المعرفى الذى يتطور بالطريقة (١) علم اللغة العربية ؛ فيما نسمى الفرع المعرفى الذى يتطور بالطريقة (٢) علم اللغة أو اللغات ؛ ونسمى الفرع الذى يتطور بالطريقة (٣) علم أنظمة الترميز أو (العلاماتية) مثلاً . أما أن أميز الحقل المعرفى (٢) بمصطلح مثل **علم اللغة المقارَن** ، فإن ذلك تشويه مفهومى ، وليس خطأً اصطلاحيا فحسب ؛ إذ إن العلم نفسه لا يكون مقارنًا بأى معنى من المعانى . ليس هناك ، مثلا ، فيزياء مقارنة ولا كيمياء مقارنة . وفى أفضل الحالات يمكن أن أتحدث عن **علم مقارنة اللغات** . ما الذى يحدث حين أسمى حقلاً من حقول دراسة اللغة : **اللغة المقارَنة** ؟

وهل الفرق بين علم اللغة أو (علم مقارنة اللغات) وبين اللغة المقارنة فرق هامشى ؟

هل هو فرق فى الصيغة اللغوية يمكن لى أن أتغاضى عنه بحجة أن «الجميع يدركون وجود حذف فى هذه الصيغة» كما يقترح ويلك معلقاً على الصيغة . « Comparative Literature » ؟

مبدئيًا ، أود أن أجيب عن هذا السؤال بالنفى ؛ وسأحاول أن أظهر أن الفرق بين الصيغتين ليس هامشيًا ، بل إنه فرق عميق يلعب فيه التشوه الاصطلاحى دورًا شائكًا فى تحديد طبيعة المجال الدراسى الذى يفترض أن المصطلح يصفه فعلاً . وتبدو العملية هنا موازية للعلاقة بين اللغة والفكر فى التصور الكلاسيكى والتصور الحديث لها . فى الأول ، الفكر سابق على اللغة ، واللغة تشير إلى شىء متشكل جاهز قائم قبلها وبمعزل عنها ؛ وفى الثانى تلعب اللغة دورًا أساسيا فى **تشكيل** الفكر وإعطائه **تصوره** للوجود . مثل هذا الأمر يحدث فى القضية موضع النقاش . فالمصطلح «**اللغة المقارنة**» لا يجسّد عالما قائما بذاته ، متشكلاً قبليًا ، بخصائص محددة تحديدًا دقيقًا ، بل يسهم فى **إنتاج** عالم يكتسب خصائص تتحدّد **أصلاً بطبيعة المصطلح ودلالات مكوناته الجزئية والصيغة التى تتركب بها هذه المكونات** .

إذا كان افتراضى سليماً فى حالة مجال دراسى ذى تاريخ عريق فى العلوم الإنسانية ، وله مناهج متطورة ، ودقيقة ، وواسعة الانتشار عالمياً ، فإن هذا الافتراض سيكون أكثر سلامة فى حالة مجال دراسى جديد نسبياً ، غير واضح المعالم ، مثل الدراسة المقارنة للآداب . وسيكون الفرق فى طبيعة مجال الدراسة كما تتحدد باستخدام هذين المصطلحين فرقاً دالاً نوعياً .

الادب المقارن ، فى صيغته العربية والفرنسية والإنجليزية ، يضع مركز التصور الدراسى فى المادة الأدبية نفسها ، ولأنه يستخدم صيغة المفرد ، فإنه يخلق انطباعاً بتوحّد الهوية أو التجانس ، ويفسح المجال ليجعل مجال التركيز علاقات المشابهة المباشرة بين عمل أدبى وعمل آخر . أما لفظة «المقارن» فإنها بالضرورة تشير إلى ماينتمى إلى أصلين مختلفين يمكن أن تتم مقارنة بينهما ، إذ إن المقارنة بين الشئ ونفسه باطلة . ومن هذا التصور تنبع نظرية التأثر والتأثير باعتبارها جوهر الأدب المقارن .

وتبدأ هنا الأسئلة الكثيرة التى طرحها كثيرون حول مسوِّغات هذا النمط من الدراسة وجدواه وحدوده العلمية .

ومن الجلى أن دراسة التأثر تنتمى إلى التاريخ الثقافى ، لا إلى الدراسة النقدية للأدب من حيث هو أدب . وهى بهذه الصفة ، تنتمى إلى ما يسميه ويلك «المنهج الخارجى» فى الدراسة ، أو ما يمكن أن نسميه بمصطلح أكثر دقة ، «تناول النص فى علاقاته الخارجية» مميزين إياه عن منهج آخر يعنى بالأدبية بالدرجة الأولى هو «تناول النص فى علاقاته الداخلية» .

٦

«كل مشكلة فى النقد الأدبى هى مشكلة فى الأدب المقارن أو ببساطة، فى الأدب نفسه». هكذا يعبر نورثرب فراى (Frye)[٦] عن العلاقة الحميمة بين النقد وبين الأدب المقارن. من جهة أخرى، يرى نورمن فورستر (Forester) أن المؤرخ الأدبى «ينبغى أن يكون ناقدًا من أجل أن يكون مؤرخًا»[٧]

وإذا كان الأدب المقارن وثيق الصلة بتاريخ الأدب»[٨] ودراسة الآداب الموضعية من جهة، وبالنقد من جهة أخرى، فلا بد أن تخضع مناهجه لتطور مشابه للتطور الذى يحدث فى النقد الأدبى وتاريخ الأدب. ومن المدهش هنا أن التطورات الجذرية فى هذا القرن التى اشتقت منطلقاتها من النموذج اللغوى، خصوصًا بعد تطور عمل الشكليين الروس والبنيويين،لم تجد منعكسًا لها بعد فى الدراسات المقارنة؛ فما زال الأدب المقارن حتى الآن وجهًا من وجوه الدراسات التاريخية: فهو امتداد وتعميم لتواريخ الآداب القومية المختلفة، كما هو عند فان تيجم،[٩] أو حلقة من حلقاتها، أو شرط من شروط اكتمالها؛ وهو، بهذه الصفات جميعا، عَرَضى، لا يمتلك من التمايز والاستقلالية والتناسق الداخلى ما يمنحه طبيعة الحقل المعرفى المكتمل. ولا شك أن هذه الطبيعة التاريخية له استمرار للتفكير التاريخى الذى طغى فى القرن الماضى، وإلى أواسط هذا القرن، على دراسات الأدب العام والآداب الموضعية (القومية). والأدب المقارن، بهذه الصورة، يتنامى ويتحرك على المحور التوالدى (diachronic) الذى تنامت عليه دراسة علم اللغة قبل فردينان دوسوسير (Saussure) وتنامت عليه دراسة الأسطورة قبل كلود لِفى - شتراوس (Lévi-Strauss)، ودراسة الأدب قبل تطور الدراسات الشكلية والبنيوية والسيميائية. وإذا كان الآن ثابتًا أن الثورة الفعلية فى علم معاينة اللغة والأسطورة ودراستها، تلك التى أدت إلى ظهور اللسانيات الحديثة والأنثروبولوجيا البنيوية، لم تكن ممكنة إلا بتجاوز التصور التاريخى للغة وللأسطورة، فإن من المشروعية بمكان أن نقدم أطروحة جديدة تقول: إن تحقيق ثورة نوعية فى دراسات الأدب المقارن مشروط بإنجاز هذا الانقلاب التصورى - المفهومى - فى معاينة الأدب المقارن، ونقله من حركته على المحور التوالدى لموضعته على المحور التزامنى (synchronic) والاستناد فى هذه الحركة إلى المعطيات التى حققتها الدراسات الإنسانية الأخرى باتخاذ النموذج اللغوى مثالاً لها فى التحليل والوصف والتفسير.

وأول ما يعنيه هذا الانقلاب المفهومى هو أن نتصوّر الأدب نظامًا من العلاقات، نظامًا يمتلك تناسقه الداخلى ويوجد فى لحظة زمنية واحدة عبر المكان، ويترسب فى مجموع من الشرائح التزامنية التى تتنامى بصفتها الكلية، لا من حيث هى جزئيات مقيدة تاريخيًا بسياقها الضيّق. ويبقى علينا فى هذه الحالة أن نفسِّر التفاوت فى مستويات هذا النظام الكلى، لكن هذه المشكلة النظرية تقع خارج إطار البحث الحالى، وتتطلب مزيدًا من الدراسات النظرية الدقيقة لاكتناه الإشكالية التى تنشأ من بروزها.

وما يعنيه هذا الانقلاب أيضا هو أن دراسة الأدب المقارن ينبغى أن تنبع أصلا من التمييز بين الظاهرة الأدبية وشروط دراستها. وبين ما هو خارجى على الظاهرة الأدبية وشروط دراسته أى أن تعتمد إدخال المفهوم الذى بلورته الدراسات اللغوية، وهو مفهوم الأدبية، ليحتل المركز من دراسات الأدب المقارن.

وإذ نضع هذا المفهوم فى المركز، يقتضى تحقيق التناسق الداخلى للحقل عزل مجموعة من الإمكانات البحثية والتصورات النظرية عن مجال الدراسة فيه. وهذه الإمكانات هى كل ما يرتبط بما يتجاوز الأدبية (extra-literary) أو يقع خارجها. ومن ذلك التأثر والتأثير؛ صورة شعب فى أدب شعب آخر؛ شهرة المؤلف ...الخ ... لأنها جميعًا لا تُعْنَى، أصلاً، بالأدبية، بل تنضوى تحت لواء التاريخ الثقافى، وعلم الاجتماع الأدبى، وتاريخ الأفكار. وسيشكل مثل هذا التحول من التوالد إلى التزامن ثورة نوعية؛ لأنه يعنى قلب تصوراتنا عن طبيعة الإنتاج الذى نتحدث عنه: «الأدب المقارن»، والانتقال من التركيز على المادة المدروسة «الأدب» إلى التركيز على منهج الدراسة «العلم».

بهذه الصورة، يصبح المجال التصورى تعبيرًا عن علاقة محدّدة بين نتاج لغوى قابل للدراسة هو الأدب. وبين علم يمتلك المناهج التى تسمح بالقيام بهذه الدراسة هو علم الأدب. والنتاج اللغوى الأدبى، ذو وجود موضوعى مستقل عن نشوء علم لدراسته. وبهذه الصورة يُلغى التأكيد القائم على تنوّع المادة لغويًا أو جغرافيًا، ليصبح الأدب فى كل لحظات وجوده هذا النتاج القابل للدراسة. وهذه النقلة هى نقلة من الأدب المقارن إلى علم للأدب، أو ما يسميه فان تيجم وويلك وآخرون «الأدب العام»[١٠]، وهى نقلة تفترض مزيدًا من البحث لتحديد هذا العلم، ومكوناته، ومجاله، وغاياته، ومناهج البحث فيه. أما كون المادة المدروسة تنتمى إلى:

١ - لغات مختلفة.
٢ - مراحل تاريخية مختلفة ضمن أدب اللغة الواحدة.
٣ - مناطق جغرافية مختلفة.
٤ - قوميات مختلفة.

فإنه أمر ذو نتائج علمية خطيرة على صعيد محدد، هو صعيد السلامة النظرية للنتائج التى نصل إليها. أى أن الفرق بين مادة تنتمى إلى لغة واحدة ومادة تنتمى إلى لغات متعددة هو فرق فى الطبيعة الجزئية أو الشمولية للنتائج بالدرجة الأولى. وتعود هذه النقطة إلى تصور نتائج كونية فى مقابل النتائج الموضعية التى تصل إليها دراسة المادة التى تنتمى إلى أدب لغة واحدة مثلا.

وفى هذا المنظور، تلغى من دراسة الآداب دراسة مقارنة مشكلة التأثر والتأثير والأبعاد القومية، والاستعلاء أو النقص - الحضارى أو العرق، التى تصدر عنها هذه المشكلة أصلاً. كما تُلغى منها أيضًا دوافع نبيلة دون شك (مثل النزوع إلى تجاوز العصبيات القومية الضيقة والوصول إلى إنسانية جديدة) لكنها خارجة على الأدب فى طبيعته المتميزة.

٧

أشرت فى فقرة سابقة إلى أن العلاقات بين الآداب التى يمكن تصورها على المحور التزامنى هى علاقات المشابهة والتضاد والمجاورة. وهذه العلاقات أساسية على مستوى تصورى إنسانى عميق، ويبدو أنها تتحكم فى علاقة الإنسان بالوجود عامة. وقد استخدمت فى دراسة الأدب أو ظواهر أدبية محددة؛ فقد استخدم عبد القاهر الجرجانى التشابه والمجاورة والكناية فى تحليل الصورة الشعرية من جوانبها المتعددة[١١]، كما استخدم ياكوبسن علاقتى التشابه والمجاورة فى تحليله لظاهرة الـ (aphasia)، ثم نقل ذلك إلى المستوى الأدبى فميّز بين أنماط أدبية تقوم على التشابه (الاستعارة) وأنماط تقوم على التجاور (المجاز المرسل الذى علاقته غير المشابهة). ثم حاول أن يصف الأساليب الأدبية المختلفة من هذا المنظور مميزًا، مثلاً، بين الرمزية (الاستعارة)، والواقعية (المجاز غير الاستعارى)[١٢].

إذ نستخدم هذه العلاقات فى تصور مجال الدراسة المقارنة للأدب، يمكن أن نرى بوضوح أن معظم دراسات الأدب المقارن حتى الآن (والعربية منها بشكل خاص) تمّتْ ضمن إطار المجاورة بمعناها المكانى والزمانى؛ فهذه الدراسات تتتبّع موقع أدب من أدب آخر عن طريق المجاورة، بتقصى عملية التأثر/التأثير بينهما. لكنها، فى الوقت نفسه، تعتمد فى التحليل الموضعى الذى تبنى عليه الحكم بالتأثر أو التأثير على التكرار أو المشابهة الجزئية. وبهذا التصور، فهى ذات بعد تاريخى صرف يشبه نظرية الانتشار التأثيرى فى دراسة الأسطورة واللغة قبل لڤى ـ شتراوس وسوسير كما ذكر سابقًا.

٨

بنقل مفهوم الدراسة المقارنة للآداب إلى المحور التزامنى (Synchronistic) يمكن أن نتصور الأدب (الآداب) نظامًا مغلقًا ذا مكونات، تشكل علامات (signs)، تنشأ عن دخولها فى شبكة من العلاقات، بنية كلية. وتكون وظيفة الدراسة المقارنة تحليل هذا النظام واكتشاف مكوناته والعلاقات القائمة بينها، أولاً، ثم ربطه بأنظمة سيميائية أخرى ضمن الثقافة، وبالبنى الاقتصادية والاجتماعية والفكرية القائمة فى المجتمع الواحد، ثم فى مجتمعات متعددة. وبإحداث مثل هذه النقلة أيضًا، فإن إمكانية نظرية مثيرة تبرز؛ هى إمكانية وصف الأدب فى إطار مفهومى سوسير (اللغة / الكلام langue/parole)[١٣]، حيث يمثل الأدب (أى النتاج اللغوى المحدد بهذه الصفة فى عدد لا نهائى نظريًا من اللغات) اللغة؛ ويمثل النص الأدبى المنتج، ثم النتاج الأدبى ضمن اللغة أو القومية أو البيئة الواحدة، الكلام. وبهذا التصور، تكون ثمة نقطة انطلاق أساسية يعتبر فيها الأدب (العام ؟) نظاماً نظرياً لا متحققاً، يشتق منه، على مستوى التنفيذ وفى صورة الكلام، النص الأدبى ـ النتاجُ الموضعى المتحقق فعلاً. وبمتابعة هذا التصور، يبدو جلياً أن العلاقات القائمة ضمن الأدب ليست من نمط واحد، بل إنها لتتخذ الأشكال نفسها التى تتخذها العلاقات القائمة ضمن الثنائية اللغة / الكلام مطبَّقَة على علم اللغة نفسه. ويفتح مثل هذا التصور آماداً جديدة للدراسة المقارنة للأدب تستحق الاكتناه وتطوير المناهج القادرة على القيام به. وليس من غرضى هنا أن أتابع هذه الإمكانات النظرية، بل أن أشير إلى الانقلاب المفهومى نفسه الذى يخلقها، وأن أؤكد، بالتحديد، العلاقات الثلاث التى يسمح باكتناهها وضع الأدب على مستوى وجودى واحد، وهى التشابه، والتضاد، والمجاورة.

ويشكل إدخال علاقة التضاد، بشكل خاص، ضمن مجال الدراسة تطورًا نظريًا مهما؛ ذلك أن الدراسة المقارنة عملت حتى الآن ضمن إطار التشابه؛ فهى تتقصّى التشابه القائم بين آداب لغات مختلفة، وتبنى عليه نتائج ذات طابع تاريخى. ويتمثل هذا الإصرار على دور تقصى المشابهة فى إعطاء الأدب المقارن هويّته حتى فى أحدث الدراسات المعاصرة للموضوع: إن ألريش ڤايسشتاين، مثلا يؤكد، عام ١٩٧٣، أن غرض الدراسة المقارنة هو «اكتشاف تشابه» بين الآداب المدروسة؛ ومن هنا فإن الدراسة لا يمكن أن تقود إلى النتائج التى يتوخاها هو منها إلا إذا تناولت موضوعات «ضمن الحضارة الواحدة»... حيث يمكن للمرء أن يجد العناصر المشتركة لتقاليد واعية أو غير واعية فى الفكر، والشعور، والخيال[١٤]. وينعكس هذا الإصرار على التشابه فى المصطلح الذى يوسم به الأدب المقارن فى بعض اللغات، حيث يقصد به «تاريخ الأدب المتشابه أو التشبيهى»[١٥]. وقد يكون التركيز على التشابه سمة مميزة للعقل الإنسانى فى مراحل سابقة على الحداثة. أما إدراك التضاد وتأكيد جذريته فى التصور الإنسانى للوجود فهو سمة للحداثة. ومن الجلى أن الدراسات الكلاسيكية بالغت فى تتبعها للتشابه، بحيث ميزت فصلاً فكرية ولغوية عدة على أساس من هذه العلاقة فقط (فالتشبيه، والاستعارة، والرمز بكل أبعادها اعتبرت نابعة أصلاً من علاقة التشابه). ولقد كان النقد العربى متميزًا، جزئيًا، بسبب التركيز الذى قام به على علاقة التضاد (اعتبار الطباق أحد العناصر الخمسة للبديع عند ابن المعتز، وأحد ثلاثة عناصر عند الآمدى مثلاً). لكن مفهوم الطباق ظل لفظيًا بشكل عام ولم يتوسع إلا بصفة جزئية ليشمل المقابلة، أحيانًا، على صعيد التعبير الجزئى ضمن البيت الشعرى الواحد. أما بالمعنى الذى يستخدم به التضاد هنا فإنه ينتمى إلى كل ما يمكن أن يندرج تحت تعبير الثنائيات الضدية، وكل مظاهر التمايز الضدى الأخرى، بدءًا من صعيد اللفظة أو العبارة المفردة، وانتهاء بصعيد التصور الشامل الذى يرتكز عليه عمل أدبى تام، والبنية اللغوية التى يتجسد فيها.

هكذا يمكن أن يدرس فى آداب مختلفة مكون أدبى واحد قد يُميَّز أصلاً على صعيد أدب لغة واحدة، ويكون غرض الدراسة فى النهاية الوصول إلى شعريات جديدة، لا للشعر وحده، بل للنثر أيضًا: للرواية، والقصة، والمسرحية، وللأجناس الأدبية الأخرى. كما يمكن، من هذا المنظور، طرح مفهوم البنية على صعيد المضمون الشعرى بحثًا عن هواجس أساسية فى المعاينة الأدبية للوجود[١٦]. وسأقدم فيما يلى أربعة نماذج لما يمكن تحقيقه بمثل هذا التصور للدراسة المقارنة.

٩ـ علاقات التشابه والتضاد

فى دراسة بالإنجليزية لنظرية الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجانى[١٧] ، حاولت أن أضع عمل الجرجانى ضمن نظام نقدى كلّى توجد فيه ، على مستوى تزامنى ، النظريات النقدية المعروفة اليوم فى العالم . ورغم صعوبة مثل هذا العمل ، وخطورة إهمال البعد التاريخى للظواهر المدروسة فيه ، فقد أدى إلى نتيجتين مهمتين :

أولاهما تتعلق بتصور الاستعارة فى النقد العربى والـ (metaphor) فى النقد الغربى ، ابتداء من أرسطو ،وثانيتهما تتعلق بتصور طبيعة علاقات المشابهة التى يمكن أن يكتشفها الشعر بين مكونات الوجود المختلفة ، فى هذين التراثين النقديين .

أما النقطة الأولى فإنها تبرز أهمية تتبع علاقات التمايز والتضاد فى الدراسات المقارنة ، لأنها تجلو حقيقة أساسية ، هى أن التصور النقدى الغربى للاستعارة ظل مضطربًا ، مفتقرًا إلى الدقة والانسجام، حتى بعد ظهور عمل ريتشاردز ونظريته المعروفة فى الاستعارة[١٨] .
ذلك أن هذا التصور يخلط باستمرار بين قضيتين : كون الاستعارة تقوم على المشابهة ؛ وعلى الإبدال اللغوى (substitution) من جهة ، وكونها تشبيهًا مختزلاً من جهة أخرى ؛ فهو من جهة يقول إن الاستعارة تقوم على المشابهة والإبدال اللغوى (« جاء أسد » والمقصود زيد) ، ومن جهة اخرى يعتبر الصيغة المعروفة بالـ (copula) مجسدة للاستعارة : (زيد أسد) .

أما فى النقد العربى ، فقد حُلّتْ هذه الإشكالية فى وقت مبكر جدًا ؛ ثم جاء الجرجانى ليعطيها صيغة نظرية باهرة تجعل التمييز بين « زيد أسد » وبين الاستعارة شرطًا أساسيًا لإدراك طبيعة الاستعارة . فما دامت الاستعارة تقوم على الإبدال ، فإن « زيد أسد » ليست استعارة ؛ ومادامت الاستعارة تنشأ أصلا من درجة حادة من وعى المشابهة،بحيث يتوحد الطرفان فيها فى الوعى ، فيتمُّ الإبدال اللغوى تجسيدا لهذا التوحد الانفعالى ـ الخيالى ، فإن « زيدٌ أسدٌ » ليست استعارة ، لأن كلا الطرفين فيها حاضر فى الوعى واللغة .[١٩]

إن مثل هذا العمل فى الصميم من التصور الذى أطرحه للدراسات الأدبية المقارنة . ومع أننى لن أتكهن هنا بقيمة النتائج التى يمكن أن يجلوها ، إذ إن هذه النتائج ترتبط بمنظور المعاينة الذى يستخدمه الدارس ، فإن إحدى هذه النتائج تتعلق بالتصور الإنسانى نفسه للوجود وللعمليات الفكرية ، والظواهر اللغوية ، وبسيادة المنهجية الدقيقة أو عدم سيادتها فى الثقافة . لكن هذه النتائج لاعلاقة لها بمفهوم التأثر والتأثير ، أو بالادعاء الشوفينى القومى أو ما أسماه ويلك : **نظام الأرصدة والديون بين الثقافات**[٢٠] . أخيرًا ، لاتقوم هذه الدراسة على تتبع التكرار أو التشابه الجزئى بين الظواهر فى الثقافات ، بل تهتم بالمغايرة والتمايز حين يبرزان ، وتتقصّاهما إلى أبعد درجة ممكنة ، واضعة المادة الأدبية على مستوى تزامنى ، دون أن تسمح للتفاوت الزمنى على المحور التوالدى بإلغاء مشروعية المقارنة أو التقليل من جدواها .

أما النقطة الثانية ، فقد أبرزت ظاهرة عميقة الأهمية : هى أن الجرجانى تصور علاقات المشابهة الممكنة بين الأشياء من نمطين فقط : الأول يقع « فى الصفة نفسها » ، والثانى يقع فى « مقتضى للصفة وحكم لها » . ومثل الأول القول « شعرها كالليل » ، حيث يقع الشبه فى الصفة نفسها : « السواد » الموجود فعلاً فى كلا الشيئين ؛ أما مثل الثانى فهو القول « كلامها كالعسل فى الحلاوة » ، ذلك أن الحلاوة التى توجد فى العسل لا توجد فى الكلام ، إلا أن الشبه يقع فى مقتضى لحلاوة العسل والكلام وحكم لها : **هو ما تتركه فى نفس المتلقى من أثر**[٢١] .

ولقد أظهر تتبع النظريات النقدية الأوروبية أنَّ هذا التصور لعلاقات المشابهة جذرى الأهمية فى المدارس الأدبية المختلفة ، وفى تاريخ الأدب . وقد برز جليا أن التصور الكلاسيكى يركز بصورة مطلقة تقريبًا على المشابهة التى تقع فى الصفة نفسها ، وأن الصورة الرومانسية ، ثم الرمزية،انطلقتا جوهريًا من تتبع المشابهة لا فى الصفة نفسها ، بل فى حكم لها ومقتضى . ويمكن فى الواقع وصف العلاقة بين الكلاسيكية والرمزية فى إطار طبيعة الصورة الشعرية فيهما،وطبيعة علاقات المشابهة التى تتقصاها كل منهما فى الوجود . ومن هذا المنظور ، بدا بجلاء أيضًا أن المدرسة الصورية (Imagist) دفعت بالتصور الكلاسيكى إلى ذروته،محيلة الصورة باستمرار إلى صورة فيزيائية،تقوم على علاقات مشابهة من النمط الأول ، أى المشابهة فى الصفة ذاتها ؛ فيما دفعت الرمزية بالتصور الثانى إلى ذروته ليصل ، لدى بودلير أولاً ، إلى نظرية التراسلات (Correspondances) التى تشكل جوهر التصور الرمزى للوجود[٢٢] .

بين النتائج المهمة التى تبرز هنا أسئلة تطرح نفسها بحدة ، تتعلق لا بالعمل الأدبى فقط ، بل بالبنى الثقافية العامة ، أهمها : ما العوامل التى سمحت بتطور الرمزية فى الفكر الأوروبى ومنعت مثل هذا التطور فى الفكر العربى ، رغم أن الأسس التصورية والنقدية كانت قد تجلّت فى هذا الفكر بشكل نظرى متطور ؟

لقد جاءت النتائج التى عرضتها هنا فى مقاطع قليلة حصيلة عمل متقصٍّ امتد على سنوات عدة . وليس غرضى الآن أن أُقيِّم أهميتها أو أن أنسب لها أهمية ما ، لكنها فى تصورى أكثر جذرية بكثير من النتائج التى تبرزها دراسات التأثر والتأثير التى سادت الأدب المقارن والتى ما تزال المضمون الوحيد للأدب المقارن فى العالم العربى . فلا يبدو لى شيئا عظيم الأهمية ، فى دراسة الأدب ، أن أعرف أن تى . إس . إليوت أثر على الشعر العربى الحديث ، لأن مثل هذه النتيجة ليست أدبية أو شعرية على الإطلاق ، بل تنتمى إلى تاريخ العلاقات الحضارية والثقافية بشكل خاص . وليس ثمة شك بأن هذه العلاقات مهمة ، لكن ما يعنينى منها هو : ما الذى يجعل عمل شاعر مثل إليوت قابلاً للتأثير أصلاً فى الشعر العربى الحديث ؟ ما المرحلة الزمنية التى تم فيها هذا التأثير ؟ لماذا لم يحدث هذا التأثير فور معرفة إليوت ، ثم جاءت فترة محددة جدًا بدا فيها هذا التأثير واضحاً

وعميقاً؟ كيف نفسر هذه الظاهرة تفسيرا بنيوياً، أى ضمن البنة السياسية، الفكرية الثقافية العربية بين ١٩٤٠ ـ ١٩٨٠؟ وحين أعرف ذلك، فإننى سأنسبه إلى مكانه من التاريخ الثقافى، وأحاول اكتشاف السبل التى تفيدنى بها هذه المعرفة فى دراسة الشعرية ومكوناتها فى الكتابة العربية المعاصرة. أى أننى أحوّل هذه المعرفة إلى معرفة أدبية قبل أن أستطيع تقبلها فى إطار الدراسة المقارنة للأدب، أو استخدامها فى وصف البنية الثقافية العربية وتطورها الداخلى. ثمة جانب أخير يجعل أهمية المعرفة التى أصلها فى ذاتها هامشية، (أقصد معرفة أن إليوت مثلاً أثر فى الشعر العربى الحديث). إن التأثير الثقافى، والأدبى، هو قطعاً، جزء من تأثير بنيوى كلى تمارسه ثقافة على ثقافة، وبهذا المعنى لا يمكن أن يدرس معزولاً، أولا، ومعرفته تحصيل حاصل، ثانياً. ذلك أن التأثير الثقافى متوقع فى الشروط التى يتم فيها تأثير حضارى عام. وقيمة معرفتى بأن إليوت أثّر على الشعر العربى الحديث محدودة جداً مادمت أعرف أصلاً أن الحضارة الغربية أثرت على الحضارة العربية تأثيراً شاملاً. المعرفة الأدبية هنا تصبح تحصيلاً لحاصل، وليست لها من قيمة إلا فى سياق شوقيني يقول: إن الأدب هو أقل ما يمكن أن يؤثر عليه، لأنه أكثر الأشياء خصوصية بالنسبة لأمة من الأمم. ومثل هذا المنظور الضيق ليس بذى أهمية فعلية فى معاينة الثقافات. ولا يشكل النموذج المعروف لتأثير الثقافة اليونانية على الثقافة العربية، حيث برز التأثير فى الفكر والفلسفة والعلوم أكثر مما برز فى الشعر، مثلاً، حجة مقلقة فى هذا السياق لأكثر من سبب: أولها أننا حتى الآن لا نملك من الدراسات ما يكفى لتقرير حدوث مثل هذا التأثير فى الأدب أو نفيه، وثانيها أن الشروط التاريخية التى تم فيها التأثير اليونانى شروط موضعية ولا تمتلك بالتالى القدرة على الانسحاب على تاريخ العلاقات الثقافية بين الأمم فى كل زمان ومكان.

فى دراسته لتركيب الحكاية الخرافية، قام ڤلاديمير بروب (Propp) بعمل منهجى متميّز[٢٣]، فقد اختار مائة حكاية وحللها فى ضوء مفهوم دقيق للبنية، محدداً تركيب الحكاية بعدد من الوظائف المميزة (functions). والوظيفة فى تحديده هى «فعلٌ لشخصية من الشخصيات، يحدد من وجهة نظر دلالته وأهميته بالنسبة لمسار الحدث.»[٢٤]

بعد تحليل الحكايات المائة على هذا الأساس، وصل بروب إلى نتائج عميقة الأهمية:

١ ـ أن العدد الأقصى للوظائف الممكنة ضمن بنية الحكاية المجردة محدود، وأنه عادة لا يزيد على ٣١ وظيفة.

٢ ـ أن عدد الوظائف متغير من حكاية إلى حكاية.

٣ ـ أن ترتيب الوظائف غير متغير.

يقوم عمل بروب على تحليل مادة روسية فقط. لكن الإمكانات النظرية له من الرحابة بحيث إنه يستحق أن يعتبر نموذجاً نظريا يدعو إلى القيام بدراسات مقارنة فى الحكاية الخرافية فى ثقافات مختلفة. ومع أن مثل هذه الدراسات قد لا تنطوى على معطيات تتعلق بعملية التأثر والتأثير، فإن أهميتها ستكون جذرية على صعيد أكثر غورا، هو صعيد بنية العقل الإنسانى نفسه، وتعامل الإنسان مع الوجود، واللغة، مع الطبيعة والماوراء، مع المجتمع والآخر.. الخ.. ومن الجلى أن مثل هذه الدراسات ستكون فى الصميم من الأدب المقارن، حتى فى الغياب المطلق لأى علاقات تاريخية بين الثقافات المدروسة.

لقد أظهرت الدراسات المبدئية التى قمت بها مع طلبتى على الحكاية فى الأردن وسوريا، مثلاً، أن نتائج بروب سليمة وذات انطباق يتعدى إمكانية التأثر والتأثير والعلاقات التاريخية بين المناطق العربية المدروسة وبين روسيا. بيد أن الأهمية الفعلية لمثل هذه الدراسات تكمن فى إمكانية انسحابها من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال «التعبير» أو الأنظمة السيميائية فى الفنون الشعبية كلها، وفى الطقوس، والأساطير، والغناء، بحيث تخلق، فى النهاية، إمكانات حقيقية لاكتشاف البنى الأساسية فى الثقافة على أعمق مستوياتها تشكّلاً.

لكنّ ثمة مجالاً آخر للدراسة المقارنة ينبع من مشروع بروب هو محاولة إنتاج تركيب مورفولوجى للمضمون السردى فى الجنس الأدبى الواحد، وتمثل محاولة جورج بولتى (Polti) لتحليل المواقف الاحتدامية (الدرامية) ثم حصرها بـ٣٦ موقفاً[٢٥]، نمطاً من الأنماط الممكنة فى مثل هذا التناول.

فى دراسة مبدئية للإيقاع الشعرى، طرحت مفهوما لعلم الإيقاع المقارن[٢٦]، لا يدور ضمن إطار التأثر والتأثير، بل ضمن إطار اكتشاف بنية إيقاعية كلية يشتق منها الإيقاع فى لغات مختلفة: من اليونانية، إلى العربية، ثم اللغات الأوروبية الحديثة.

وقد أمكن القيام بهذا العمل من طرح تصور للإيقاع باعتباره يمكن أن ينشأ من علاقات مختلفة تقوم بين مكونات إيقاعية محدودة جداً: عبرت عنها بالرمزين (S/L)، إما أن يتكرر كل منها مفرداً، أو يتركب العنصران فى صور أبسطها (SL) و (LS). يمكن لنظام إيقاعى أن ينشأ بتكرار الوحدة (SL) عدداً من المرات، أو بتكرار (LS) عدداً من المرات، أو بتناوبهما بانتظام (SL/LS/SL/LS) أو بتبادل إحداهما مع (SSL) أو مع (LSS)..... وهكذا، وبهذه الطريقة أمكن وصف الإيقاع اليونانى، مثلاً، بأنه يعتمد على طريقة واحدة غالبة فى تشكيل البحور الشعرية، بينما يعتمد الإيقاع العربى على ثلاث طرق. ومن هنا تعقيد النظام الإيقاعى العربى وغناه.

ولا تقتصر أهمية اكتشاف هذه الخصائص على وصف واقع إيقاعى، بل إنها تتعدى ذلك إلى الوصول إلى إمكانية تفسير اتجاهات التطور الممكنة فى الإيقاع، والشروط التى تحكم هذا التطور حين يحدث، والتى تعوق حدوثه حين لا يحدث.

١٠

يشير ويلك، فى مقالته المذكورة فى بداية هذه الدراسة، إلى إمكانية سلبية يرى أنها قد تكون وقفت عائقاً دون نمو مفهوم الأدب العام، خصوصا فى الإنجليزية. هى أن هذا المفهوم ما يزال يشير فى

الذهن الدلالات الضمنية القديمة التي كان يحملها : وهي الإشارة إلى الشعريات والنظرية[٢٧] . ويتمنى ويلك أن نكون قادرين على الحديث عن دراسة الأدب أو البحث الأدبي،وأن يكون هناك أساتذة للأدب ، كما أن هنا أساتذة للفلسفة،بدلاً من وجود أساتذة للأدب الإنجليزي أو الفرنسي أو الأميركي مثلاً . ولا شك أن ثمة إمكانية لأن تؤدي دراسة الأدب العام إلى الشعريات والنظرية . بيد أن مثل هذه الإمكانية تنقلب في التصور الذي أطرحه هنا للدراسات الأدبية المقارنة من عنصر سلبي يُخشى منه إلى عنصر إيجابي ، إذ يصبح البحث عن شعريات ، وعن صيغ نظرية لدراسة الأدب أحد الغايات الرئيسية للدراسة المقارنة.[٢٨] ويمكن لهذا المسار أن يؤدي ، في النهاية ، إلى تجاوز النظريات التي توضع في صيغة عنسية لكنها لا تقوم في الواقع إلا على عمل تحليلي جزئي في أدب لغة واحدة ، ولعل ذلك أن يكون طابعاً أساسياً من طوابع اللسانيات المعاصرة،والمناهج النقدية التي تستند إلى معطيات اللسانيات في فرنسا والولايات المتحدة والإتحاد السوفيتي بشكل خاص .

ويبدو أن ثمة تناقضاً أساسياً بين المنطلقات النظرية لهذه الاتجاهات ، والنتائج التي نصلها ؛ لأن المنطلقات تمتلك دائماً صيغة نظرية مطلقة ، أما النتائج فإنها عادة ترتبط بلغة واحدة أو بأدب لغة واحدة . ومن هذا المنظور ، تبدو محاولات تودوروف لتأسيس شعريات (Poetics)جديدة بالاستناد إلى النموذج اللغوي مشروخة داخلياً . ولا يمكن لهذا الشرخ أن يلتئم إلا إذا قامت دراسات مقارنة في لغات أخرى وآدابها،تمتحن النتائج النظرية وتصوغها في ضوء معطيات تحليل الدقيق لهذه اللغات والآداب يحدد تودوروف ، مثلاً ، الشعريات (منطلقا من عبارة ڤاليري «إن الأدب هو ، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير [ذلك] نمط من التحديد والتطبيق لخصائص معينة للغة ») بأنها تهدف لا إلى دراسة الشعر أو الأدب ، بل « الشعرية والأدبية » . ويفصّل ذلك بقوله إن العمل الأدبي الفرد ليس هدفاً نهائياً للشعريات ؛ وإذا كانت الشعريات تتوقف عند عمل دون آخر ، فلأن ذلك العمل يجلو بطريقة أكثر تميزاً خصائص الإنشاء الأدبي . ثم يصل إلى صيغة نهائية تقول :

«إن الشعريات ينبغي أن تدرس لا الأشكال الأدبية القائمة فعلاً ، بل، بادئة من هذه الأشكال ، مجموعةً من الأشكال الممكنة : ما يمكن للأدب أن يكون ، لا ما هو هو بالفعل »[٢٩]

وحين يفعل تودوروف ذلك ، فإنه يتحدث بصيغة إطلاقية عن الأدب والأعمال الأدبية . لكنه في الواقع التطبيقي يحصر تحليله للأعمال الأدبية ضمن إطار ضيق جداً . ومن أجل أن تكون لصيغته النظرية قيمة علمية نهائية فإن الأعمال الأدبية ، القائمة والممكنة ، يجب أن توصف ويتكهن بها على صعيد رحب تزامنياً وتوالدياً ، صعيد لا يحدُّه أدب لغة واحدة أو لغتين . وإضافة ، إذا كان الأدب امتداداً لخصائص معينة للغة ، فإن الخلاف في خصائص اللغات يعني بالضرورة خلافا في النتاج الأدبي ؛ ووظيفة الدراسة المقارنة هي أن تكتنه الاحتمالات الكامنة في تعدد اللغات،ومدى اشتراكها أو اختلافها في خصائصها الأساسية ، ثم أن تبحث منهجيا عن الطرق التي تتجسد بها الخلافات (حين توجد) في النتاج الأدبي نفسه .

في مثل هذا التصور ، ليس ثمة من خشية ، كما قلت ، في ترابط الدراسة المقارنة بالشعريات وبالنظرية . لكن هذا ، في الوقت نفسه ، لا يعني حصر الدراسة المقارنة بهذين المجالين . فالشعريات ينبغي أن تكون أحد مسارات الدراسة المقارنة ، وفرعاً منضوياً تحتها ؛ وبذلك ينفتح المجال أمام عدد لا نهائي نظرياً من المسارات النقدية ، أو الفروع المنضوية ، لتلتئم تحت مفهوم الدراسة المقارنة للأدب . وضمن هذا التصور تكون علاقة النقد المقارن بالشعريات أكثر إيجابية من علاقة النقد بالشعريات كما تتمثل لدى تودوروف لدى يقول : «إن الشعريات هي في آن واحد أقل وأكثر مطالب من النقد : فهي لا تدعي أنها تسمي معنى عمل أدبي ، لكنها تهدف إلى أن تكون أكثر صرامة ودقة بكثير من التأمل النقدي .»[٣٠] في التصور المطروح هنا ، لا يمكن للدراسة النقدية أن تكون أقل صرامة من الشعريات ، لأن الشعريات تنمي منهجها أصلاً بوصفها فرعاً منضويا تحت الدراسة المقارنة،التي لابد أن تمتلك منهجيتها الصارمة حين تحاول أن تسمي معنى العمل الأدبي،وحين لا تحاول ذلك أيضا .

١١

جليٌّ ، إذن ، أن حظر انتهاء الدراسات المقارنة للأدب في شعريات فقط غير حقيقي . فكما لا يؤدي وجود الشعريات ضمن دراسة أدب اللغة الواحدة إلى إلغاء المناهج النقدية الأخرى ، فإنه لن يؤدي في الدراسات المقارنة إلى مثل هذا الإلغاء . ولكن الدراسات المقارنة ستوسّع مجال الشعريات وتخضع أحكامها لضوابط أكثر صرامة . فإنها ستكون قادرة على تحقيق الأثر نفسه على مناهج الدراسة الأخرى . وسأكتفي هنا بمثلين :

(أ) يقرر إيان واط Watt (وباحثون غيره فيما بعد) أن نشوء الرواية مرتبط بتغير مفهوم الزمن والمكان ، بالتركيز على الفردية ، بصعود البورجوازية والدور الذي لعبه في البنية الاقتصادية والاجتماعية[٣١] . ويظل هذا الحكم محدودا في انطباقه،وغير قابل للتحول إلى قانون بنيوي لتطور الأشكال الأدبية (أو الأجناس)،إلى أن تتاح دراسات مقارنة دقيقة تكتنه علاقة الرواية بالطبقات في آداب لغات أخرى . (وقد أشار واط نفسه إلى صحة تصوره لهذه العلاقة في نشأة الرواية الفرنسية بعد الثورة[٣٢]، وليست مثل هذه الدراسة اعتباطية . ولا ينبغي أن تكون نتائجها متوقعة سلفاً ؛ أي لا ينبغي أن يكون غرض الدراسة المقارنة إثبات سلامة الفرضية ، بل إنه قد يكون للدراسة أيٌّ من ثلاث نتائج محتملة :

١ ـ إظهار صحة الفرضية (كون الرواية دائماً تظهر مع صعود الطبقة البورجوازية) .

٢ ـ إظهار عدم صحتها (كون الرواية لا تظهر مع ظهور الطبقة البورجوازية، بل غيرها من الطبقات).
٣ ـ إظهار عدم وجود علاقة من أى نمط بين ظهور الرواية وظهور البورجوازية، أو أى طبقة اجتماعية أخرى محددة.

ومن الواضح أن نتائج كهذه لا تقتصر فى أهميتها على الدراسة الشكلية، بل إنها قد تجبرنا على إعادة طرح الأسئلة والبحث عن عوامل بديلة فى ظهور الرواية، قد تخرج بنا نهائيا خارج مجال الدراسة الأدبية، وقد تقود إلى تصور قوانين داخلية ضمن الأجناس الأدبية، مستقلة عن البنى الاجتماعية.

(ب) يحدد لوسيان جولدمان Goldmann هدف منهجه البنيوى التوليدى بأنه كشف رؤيا العالم التى تمتلكها فئة معينة ينتمى إليها كاتب يصل ببلورة هذه الرؤيا حدها الأقصى من التناسق والانسجام. ويموضع جولدمان هذه الرؤيا ضمن بنية أو بنى أشمل، إلى أن يصل إلى صيغة كلية لفهم علاقة الأدب بالمجتمع.[٣٣] ويدرس جولدمان نموذجين مهمين:

١ ـ الرواية الجديدة فى فرنسا.
٢ ـ مسرح راسين.

ويظهر، فى الحالة الأولى، أن بنية الرواية الجديدة ذاتها تجسد رؤيا معينة لتطور العلاقة بين الإنسان والأشياء فى مرحلة محددة من مراحل تطور المجتمع الرأسمالى، هى المرحلة التى وصفها ماركس بالتشيؤ.[٣٤] reification .

تبقى هذه النتائج محدودة الأهمية إلى أن توسع الدراسة المقارنة مجال التحليل لتصل إلى دراسة الرواية فى مجتمعات أخرى توضع على المستوى التزامنى مع مرحلة بزوغ الرواية الجديدة.

وقد تكون النتائج أيضا:
١ ـ إثبات الفرضية، أى أن هذه البنية للرواية تجسد التشيؤ فى كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة.
٢ ـ إثبات خطأ الفرضية، أى أن هذه البنية للرواية لا تجسد التشيؤ فى كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة.
٣ ـ إثبات استقلالية هذه البنية عن تطور المجتمع الرأسمالى استقلالا تاماً أو نسبياً.

وجلىٌّ هنا، أيضا، أن كلا من النتائج الممكنة تنطوى على أبعاد عميقة الارتباط بدراسة الأدب، وتولد دراسات جديدة فى جوانب مختلفة منه. إن الاحتمال الثالث، مثلاً، سيجبر الدراسة النقدية على البحث عن عوامل تطور داخلية تنتمى إلى فن السرد نفسه وبنية الرواية، وهو بحث قد يقود فى النهاية إلى اكتشاف قوانين تطور بنيوية تحكم الكتابة من حيث هى كتابة. أما الاحتمال الأول فإنه سيقود إلى دراسات تعمق فهمنا لبنية الرواية من جهة، وبنية المجتمع من جهة أخرى، ثم العلاقة بين هاتين البنيتين.

١٢

يلاحظ أن بين النماذج التى قدمتها للدراسة المقارنة للأدب نموذجا تتشكل مادته من الفكر النقدى الذى يتناول الأدب، ونموذجاً تتشكل مادته من الإنتاج الأدبى النصّى، ونموذجاً تشكل مادته حكايات شعبية تصنّف عادة خارج الأدب. وهذا التنوع مقصود وله غرضه المحدد، وهو الوصول إلى صيغة نظريّة تؤكد فى النهاية أن النشاط الذى يقوم به المارس لهذه الأنماط من الدراسة هو **نشاط نقدى**، لا أدبى؛ أى أن ما ينتجه هذا النشاط **هو نص نقدى** وليس نصا **إبداعيا هو كلام على كلام**، بعبارة التوحيدى[٣٥] قديماً ورولان بارت[٣٦] حديثاً، لا الكلام نفسه ولعل هذه الحقيقة أن تبرز ضرورة هجر مصطلح الأدب المقارن؛ لأنه يشير إلى الكلام نفسه، ويخلق الانطباع بأن ما ينتج هو نصٌ أدبى. وفى هذه الحالة، فإن الدراسة المقارنة للآداب ينبغى أن تسمى باسمها السليم وهو: **النقد المقارن (بكسر الراء)، لا الأدب المقارن. وقد تكون المادة التى يتناولها هذا النقد أى نتاج أدبى تخلقه الفاعلية الإبداعية اللغوية لدى الإنسان. ولن تغير طبيعة هذا النتاج طبيعة العلم الذى يقوم بدراسته، فسواء أكانت المادة المدروسة فكراً نقدياً، أم حكاية شعبية، أم رواية، أم نصاً شعرياً، أم مسرحية، فإن نتاج النشاط الذى يقوم بدراستها ينضوى تحت مفهوم النقد المقارن**. وليس هذا القول بأقل صدقاً حتى حين يكون العمل الذى نقوم به تأريخاً للأدب. ذلك أن تأريخ الأدب، فى أبعاده الناضجة، يفترض أولا القيام بعمل نقدى دقيق ناجح؛ فالمؤرخ الأدبى، بعبارة فورستر التى اقتبستها سابقاً، «ينبغى أن يكون ناقداً من أجل أن يكون مؤرخا».[٣٧]

يمنح المنظور المتبنى هنا تصور هنرى ريماك (Remak) للأدب المقارن درجة أعلى من المعقولية والمشروعية؛ إذ إن أى عمل مقارن يؤدى إلى مثل النتائج التى وصفتها فيما سبق، أو إلى تبنى المنهجية المقترحة هنا، يصبح عملاً ينتمى إلى الدراسة المقارنة للأدب. فلا تعود المقارنة مقصورة على مقارنة مادة أدبية بمادة أدبية أخرى (تنتمى إلى لغة مختلفة أو قومية مختلفة) كما يوحى بالضرورة مصطلح الأدب المقارن، بل تصبح الدراسة المقارنة للأدب مقارنة للأدب مع غيره من النشاطات الإبداعية، أو مع غيره من الأنظمة السيميائية، أو مع غيره من حقول المعرفة المولدة للقيم والتصورات، أو مقارنة لأدب لغة بأدب لغة أخرى. وهذا هو جوهر تصور ريماك للموضوع:

«الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى، مثل الفنون والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الإنسانية، والعلوم والديانات. الخ: من جهة أخرى، وباختصار [الأدب المقارن] هو مقارنة أدب بأدب آخر أو بآداب أخرى، ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنسانى.»[٣٨]

وليس ثمة من شك بأن أحد أبرز مجالات المقارنة للأدب سيكون دائما ذلك المجال الجمالى الإبداعى، الذى تكتنه فيه الفاعلية الإبداعية لدى الإنسان وطاقاته التخيلية، عن طريق استشراف الآماد الخفية التى تميض منها الفنون الترميزية الأخرى: الرسم،

والنحت ، والموسيقى ، والرقص ، والسينما ، والمسرح . بيد ان الأهم فى هذا النمط من المقارنة ليس البحث عن مضامين مشتركة،بل البحث عن الخصائص التكوينية النوعية للفنون ، وجلائها فى علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التى تنشأ فيما بينها ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التى تحكم عملية الدلالة signification ، أو تشكل النظام الدالّ باعتبار الفنون جميعاً أنظمة سيميائية ، ثم اكتناه القوانين البنيوية التى تحكم عملية التغير (أو التطور ، باستخدام المصطلح استخداماً محايداً) فى هذه الأنظمة ، فى تكوينها الداخلى وليس الخارجى . ولا شك أن الإنجازات النقدية التى تمت فى مجال البحث عن الطريقة التى انتقلت بها بعض المبادئ النظرية والممارسات العملية لفن من الفنون إلى آخر ، كما هو واضح فى السريالية مثلا[٣٩] ، ستكون ذات قيمة أساسية فى مثل هذا التناول النقدى المقارن . ومن الضرورى تأكيد أن مثل هذا التناول يمكن أن يجرى ضمن الثقافة الواحدة،ولا يمكن حصره بالمقارنة بين ثقافات مختلفة .

١٣

أشرت سابقاً إلى أننى أنسب إلى الخلخلة الاصطلاحية . أو اضطراب المصطلح ، دورا مهما فى التشوه المفهومى الذى حدد مسار الأدب المقارن ، ومنهجية البحث فيه . واكتنهتُ أحد أبعاد هذا التشوه . وسأناقش أبعاداً أخرى له الآن .

يولّد المصطلح ـ «الأدب المقارن» ـ تصوراً لطبيعة العمل الذى نقوم به ضمن المجال المعرفى الذى يخصصه هذا المصطلح . فهو يجعل محرق النشاط الدراسى «**الأدب**» نفسه بدلاً من أن يركز هذا النشاط فى «**العلم**» الذى يتناول الأدب بالدراسة . ويؤدى هذا التركيز إلى حصر تناول الأدب فى المادة الأدبية نفسها، والقيام بمقارنات لها سمة الانطواء على النفس،والحركة ضمن مجال محدود هو مجال الكتابة الأدبية . ومن هنا انحصر الأدب المقارن فعلاً بمفاهيم التأثير والتأثر أو التكرار أو التشابه الجزئى أو السرقات أو التتبع للمادة الأدبية تتبعاً تاريخياً . ولم يكن من السهل تحقيق اختراق فعلى لحدود المجال التصورى الذى يخصصه المصطلح،والانطلاق إلى مقارنة الأدب ذاته :

١ ـ بغيره من النشاطات الإبداعية .
٢ ـ بغيره من أوجه التعبير عن التجربة الإنسانية والوجود الإنسانى ضمن مجالات معرفية أخرى .

وقد استغرق مثل هذا الاختراق النوعى قرناً كاملاً قبل أن يتجلى ، مثلاً ، فى دراسات ريماك الذى حدد الحقل تحديداً جديداً ، بعد أن أصبح الخلل المصطلحى باهراً . وفقد المصطلح طاقته الدلالية ، وتحول إلى علامة اعتباطية . فى مقابل «الأدب المقارن» يمتلك مصطلح مثل «علم مقارنة الأدب» أو «مقارنة الأدب» ، أو «الدراسة المقارنة للأدب» ، القدرة على توليد أبعاد مفهومية كامنة فى الصيغة المتعدية لفعل المقارنة ذاته ، وكون الأدب مفعولاً به تتناوله المقارنة . وبين هذه الأبعاد الكامنة أىّ مقارنة للنص الأدبى مع

١ ـ أى نص أدبى آخـــــــر .
٢ ـ أى نشاط لغوى آخر .
٣ ـ أى نشاط تعبيرى آخر .
٤ ـ أى نتاج إنسانى آخر .

أما المستوى الآخر لفاعلية المصطلحات البديلة المقترحة هنا ، فإنه لمستوى التابع من التركيز على فعل المقارنة أو على علم المقارنة . ومثل هذا التركيز لابد أن يؤدى إلى درجة أعظم من القدرة على تطوير منهج البحث ، واستقلالية العلم ، ورهافة الأدوات ، ووعى العلاقة بين المنهج والأدوات والعلم، وبين المناهج الأخرى للبحث وأدواته فى العلوم الأخرى .

قد يكون النقد المقارن الذى أصفه الآن ذا عدد مختلف من المنطلقات النظرية ، وقد يشغل نفسه بدراسات الآداب التى تنتمى إلى لغات مختلفة ، أو بدراسة العلاقات بين الأدب وغيره من الفنون ، وقد يكون ثمة ميل طبيعى فى مثل هذا النقد إلى الوصول إلى تعميمات تاريخية تهدف إلى القبض على رؤيا العالم (zeitgeist) فى تجليها العملى ، أو إلى النظرية الجمالية (aesthetic theory). وقد يحدث أن يقوم هذا النقد بعزل «خصائص معينة للأسلوب، أو موضوعات (themes)أو متخللات (motifs)معينة ، وينتهى إلى أن يكون فعلاً عرضياً لا منظماً مطرداً» [٤٠] لكن كل هذه الاحتمالات لا تقلل من سلامة تحديد هذا الحقل المعرفى بالطريقة التى اقترحتها قبل قليل ، ولا تشكل مزالق خطرة ينبغى تجنبها حتى على حساب القبول بمصطلح منحرف ، وبمجال تصورى ضبابى سيال .

إن الأدب المقارن خطأ فى التصور يؤدى إلى ميدان غائم للدراسة ؛ أما النقد المقارن فإنه فاعلية إنسانية محددة ذات مجال محدد ، وتقنيات تستقى طبيعتها من طبيعة المنهج النقدى الذى ينطلق منه الباحث ، أو من طبيعة المشكلة النقدية التى يسعى إلى دراستها .

وتتعدد مناهج النقد المقارن ، بهذه الصورة ، تعدد المناهج التى يستخدمها النقد «العام» من جهة (فثمة نقد اجتماعى ، ونقد تحليل نفسى ، ونقد ماركسى ، ونقد لغوى .... الخ)،وتتجاوز تعددية النقد العام من جهة ثانية ، لأن هاجساً أساسياً من هواجس جميع المناهج سيكون شمولية الحكم والاهتمام بالأدبية أولا ، ثم بالعلاقة بين الأدب واللغة ، وبين الادب والمجتمع ، وبين الأدب والفاعليات التعبيرية الأخرى ، من حيث هى ظواهر كونية ، لا فى وجودها الموضعى المعزول .

وإذا كان هذا التصور التزامنى قد يخلق الانطباع بأنه يلغى البعد التوالدى للأدب ، فإن ذلك بعيد عما يقصد إليه . فالإشكالية ليست إشكالية منح أهمية للتاريخ أو نفى الأهمية عنه ، بل هى إشكالية تطوير المنهج النقدى التحليلى الناضج الذى يسمح لنا بدراسة البنية ، فى الوجود التزامنى للأدب ، بوصفها لحظة حاضرة ضمن حركة التاريخ المفرزة أصلاً للبنى . لكن بإصرار منهجى على أن حركة التاريخ هذه لا تتجلى فى تطور نافر لإدراكه للجزئيات ، بل فى التشكل وإعادة التشكل الكلى للبنية . إن جوهر العلاقة بين البعدين

التزامنى والتوالدى ما يزال بحاجة إلى قدر ضخم من العمل التحليلى وتطوير للمناهج القادرة على وعيه ، أو وصفه ، أو تفسيره .

لكن هذه الحقيقة لا تعنى إطلاقا الاستمرار فى العمل من خلال المنظور التوالدى الصرف،والوقوف باستمرار خارج الأدب من أجل دراسته .

١٤

كثير من التساؤلات التى صاغتها هذه الدراسة ليست جديدة فى سياق الدراسات الأوروبية والأمريكية ، بل إن بعضا منها ليعود إلى بدايات تبلور الأدب المقارن فالتشكيك فى دقة المصطلح ، مثلاً ، يعود إلى ١٩٠١ حين شكا إتش . أم . پوزنيت (Posnett)[٤١] من أن مصطلح الأدب المقارن يشير إلى موضوع الدراسة لا إلى المنهج المستخدم فى هذه الدراسة . ولقد عبر باحثون آخرون عن المصطلح . لكن الغريب فعلاً أن كل هذه الاعتراضات كانت غير ذات جدوى . فقد استقر المصطلح على صيغته هذه فى معظم اللغات . على تفاوت بين ما ينطوى عليه أحيانا بين لغة وأخرى (راجع المصطلحين التاليين مثلاً : literaturgeschichte) و « literatuuronderzoek)فى عصر اتسم بالدقة المنهجية ، وتطوير المصطلحات وإرهافها إلى أقصى درجة ممكنة فى مجالات العلوم البحتة ، والعلوم الإنسانية المختلفة .

اما على صعيد منهجية البحث ، ومجال التناول ، والعلاقة بين الأدب المقارن وغيره من مجالات الدراسة كالأدب العام ، فقد اثيرت اعتراضات جذرية دعا أصحابها إلى تغيير جوهرى على هذه الصعد جميعا فى هذا الحقل المعرفى (كما هو جلى فى أعمال فان تيجم وجويار وويلك بعد ذلك بعقدين تقريباً) . واستمرت المواقف المشككة الداعية إلى التغيير فى أعمال ريماك بشكل خاص (بل حتى فى الكتب ذات الطابع التعليمى الصرف أحياناً) . بيد أن هذه الحقيقة بالضبط هى مكمن الدلالة ؛ ذلك أن قدم هذه التساؤلات وتكرارها لم يؤديا إلى تغيير جذرى فى طبيعة الحقل يقود إلى استيعاب هذه التساؤلات وتجاوزها . واستمر الأدب المقارن فى الانتشار والتوسع ، حاملاً معه غموضه وإشكالياته الأساسية ، بحيث إن معظم الأسئلة التى أطرحها هنا ليست أقل إلحاحاً ومشروعية منها حين طرحت فى الدراسات التى ظهرت بين منتصف القرن واللحظة الحاضرة .

١٥

إذا كانت ثمة محاولات جادة لتجاوز تحديد الأدب المقارن بدراسة التأثر والتأثير فى الغرب ، فإن مثل هذه المحاولات غائبة عن الدراسات العربية وليس من المبالغة فى شئ أن يقول المرء ، نتيجة للتجربة الشخصية فى التدريس الجامعى فى الغرب والعالم العربى ، وتتبع مجال الدراسات المقارنة العربية ، إن كل أطروحة تسمى نفسها أطروحة فى الأدب المقارن حالياً هى دراسة لتأثير أمة من الأمم على الأدب العربى أو ــ فى مرحلة حديثة من تضخم عقد النقص القومية ــ دراسة عكس هذه العملية : تأثير الأدب العربى على آداب أمم أخرى . وبشكل خاص آداب الامم التى تتشكل علاقتنا بها فى إطار الضعيف القوى المستلب ، المســـــــــتلب المتقدم / المتخلف كالغرب . ولعل صدق ما يقال هنا عن الدراسات العربية المقارنة أن ينجلى فى تحديد أحد أقطاب الأدب المقارن له . يقول محمد غنيمى هلال : «الأدب المقارن هو دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجية عن نطاق اللغة القومية التى كتب بها ... »[٤٢] ثم يتابع فى مكان آخر : «إن موضوع الأدب المقارن ــ عامة ــ هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات ، فى أوسع ما تدل عليه كلمة الاستعارات من أجناس أدبية وصور فنية وموضوعات وأساطير ونماذج لأشخاص بشرية ...»[٤٣] وليس فى الدراسات العربية التى تلت عمل غنيمى هلال ــ فيما أعلم ــ ما يتجاوز هذا المفهوم الضيق للأدب المقارن أو يقترح بدائل علمية دقيقة ومتطورة له ، إلا فى إشارات سريعة عند بعض الباحثين إلى تطورات تحدث فى الغرب ، لا يفيد منها هؤلاء الباحثون إطلاقاً ــ رغم اطلاعهم عليها ــ فى تطوير مفهوم الأدب المقارن فى الدراسات العربية[٤٤] .

ولم يخضع عمل غنيمى هلال لتطور جذرى فى تصوره لمجال الأدب المقارن برغم دراسته للنماذج الإنسانية فى الادب ، إذ ظل يحصر الأدب المقارن بتلك النماذج التى «تجاوزت نطاق اللغة التى كتبت بها » ويدرسها فى إطار التأثر والتأثير .[٤٥]

يبدو جلياً ، إذن ، أن دراسات الأدب المقارن فى العالم العربى ، تفتقر إلى مثل التصورات والطروح المنهجية المقدمة هنا . فمنهج الدراسات المقارنة لدينا ما يزال هشا يعتمد على المقارنة السطحية التى تتبع مظاهر التأثير والتأثر.وحتى ضمن هذا المسار ، فإن هذه الدراسات تفتقر إلى منهج علمى سليم يتجاوز الشبه لينفذ إلى أغوار الأعمال الأدبية الفردية، أولاً ، ثم إلى الأدبية والشعرية وشروط عملية المقارنة ذاتها ثانياً . بيد أن لضعف الدراسات المقارنة بعداً آخر ؛ فمثل هذه الدراسات ، أيا كانت مجالات حركتها ، لا يمكن أن تتم إلا استنادا إلى فهم متعمق وتحليل دقيق للأدب القومى[٤٦] (أو أدب اللغة الواحدة) والوصول بهذا الفهم إلى أعمق آماده الممكنة ، بعد تطوير المناهج النقدية إلى أقصى الدرجات التى يمكن أن تصلها بالقياس إلى ما يحدث فى العالم كله . وليس من التطرف فى شئ أن يوصف وضع الدراسات العربية نفسها حالياً بأنه ما يزال بعيداً جدا عن تحقيق مثل هذا الفهم أو تطوير مثل هذه المناهج . ومن هنا فإن وضع الدراسات العربية المقارنة لا يمكن أن يكون أفضل مما هو عليه الآن . وتنامى هذه الدراسات مرهون أولا بتنامى الدراسات العربية نفسها : فى النقد ، أولاً، ثم فى البحث الأدبى وتاريخ الأدب والشعريات ، والبلاغة ، واللغة ، ثم فى التاريخ . وعلم الاجتماع . وعلم النفس وعلم النفس الاجتماعى ، والاقتصاد ، وتاريخ الأفكار ، وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) وحقول معرفية أخرى كثيرة

وإلى أن تبلغ هذه الحقول المعرفية درجة عالية من النضج ، فإن الشك فى إمكانية بلوغ الدراسات المقارنة للأدب درجة النضج يظل أمراً مشروعاً وحتمياً[٤٧] .

هوامش :

(١) **«The Crises of Comparative Literature», in Concepts of Criticism,** ed. by S. G. Nichols Jr., Yale U. P. (New Haven & London, 1963), p. 282-295, esp. p. 290.

(٢) **Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction.** Indiana U. P. (Bloomington & London, 1973), esp. Ch. 7.

(٣) R. J. Clemens, **Comparative Literature As Academic Discipline,** The Modern Language Association of America (New York, 1978), p15.

(٤) ورد ، ص ص : ٢٩٠ ـ ٢٩١

(٥) سا . ، ص : ٢٩٠

(٦) قبس فى كلمنس ، ورد ، ص ص : ١٣ ـ ١٤

(٧) قبس فى ولك ، ورد ، ص : ٢٩٢

(٨) يقول ڤان تيجم (Van Tieghem)
«يعتبر الأدب المقارن اليوم .... نظاما علميا خاصا موازيا للتاريخ الخاص لمختلف الآداب ، وتشابه وسائله كذلك وسائل التاريخ الأدبى القومى الى حد بعيد ، ومع ذلك فهى خاصة وتعمل لهدفها الخاص» .
الأدب المقارن ، تر . سامى الحسامى . المكتبة العصرية (صيدا ـ بيروت ، د . تا .) ص : ٥٥ .

(٩) را . سا . ص ص : ١٥ ، ٦٢

(١٠) را . ولك ، ورد ، ص : ٢٩٠ ؛ وڤان تيجم ، ورد ص : ١٤٥ ـ ١٦١ ؛ ورا . أيضا . رأى ڤايسشتاين ورد ، ص ١٦ ـ ١٩ .

(١١) را Kamal Abu Deeb, **Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery,** Aris & Phillips (London, 1979), esp. pp. 189-199.

(١٢) را . دراسته للموضوع فى :
«Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbance», الذى نشر جزءا مستقلا فى كتابه المشترك مع موريس هاله:
R. Jakobson & Morris Halle, **Fundamentals of Language,** 2nd ed. Mouton (The Hague, 1971), pp. 69-96.

(١٣) را . تمييزه الأساسى بينهما فى :
Course in General Linguistics Eng. trans. by Wade Baskin, Peter Owen (London, 1960) pp. 13-14.
ومناقشة جوناثان كلر (Jonathan Culler) لها فى :
Saussure, Fontana Modern Masters, Collins (London, 1976), pp. 29-34.

(١٤) ورد . ص ص : ٧ ـ ٨

(١٥) را . ڤان تيجم ، ورد . ص : ١٩

(١٦) را . مثلا ، دراستى «هاجس الانفصام : نحو نظرية بنيوية للمضون الشعرى» ، فى **دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس** ، تحر . وداد القاضى ، الجامعة الأمريكية (بيروت ، ١٩٨١) ص ص : ٢٣ ـ ٣٧ . وتشكل هذه الدراسة جزءاً من بحث كامل مخصص لاكتناه الهواجس الأساسية فى الشعر .

(١٧) را . **Al-Jurjani's Theory,** pp. 124-142. المشار إليه فى إشارة ١١ أعلى

(١٨) را . سا . الفصل الخامس ، ورا . أيضا ،
I. A. Richards, **The Philosophy of Rhetoric,** Paperback ed., Oxford U. P., (New York, 1965).

(١٩) را . **Al-Jurjani's Theory,** pp. 180-189.

(٢٠) ورد ص ٢٩٤

(٢١) را **اسرار البلاغة** . هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف (استانبول ، ١٩٥٤) ص ص : ٨٨ ـ ٩٠

(٢٢) را . من أجل دراسة مفصلة لهذه النقطة ،
Al-Jurjani's Theory, pp. 124-142.

(٢٣) را، **The Morphology of the Folktale,** Eng. trans. by L. Scott, 2nd ed., Texas U. P. (Austin, 1973).

(٢٤) سا . ص : ٢١

(٢٥) قبس ڤايسشتاين ، ورد ، ص ص : ١٤٠ ، ١٤٦ .

(٢٦) را . **فى البنية الايقاعية للشعر العربى** ، ط ٢ ، دار العلم للملايين (بيروت ، ١٩٨١) الفصل الثالث وكان إيتيامبل (Etiemble) قد دعا الى دراسة الأوزان ضمن الأدب المقارن . را . ڤايسشتاين ، ورد ، ص : ٧ وتعليق هذا الأخير عليه .

(٢٧) ورد ، ص : ٢٩٠

(٢٨) قا . مع إيتيامبل الذى يرى أن الأدب المقارن ينبغى أن يؤدى إلى شعريات مقارنة وإضاءة الشروط البنيوية الضرورية لتكوين أى عمل أدبى را .
John Fletcher, «The Criticism of Comparison», in **Contemporary Criticism,** ed. by M. Bradbury & d. Palmer, Edward Arnold (London, 1970), p. 126.

(٢٩) را .
The Poetics of Prose, Eng. trans. by Richard Howard, Blackwell (Oxford, 1977), p. 33.

(٣٠) سا . ص : ٣٤

(٣١) را .
Ian Watt, **The Rise of the Novel,** Pelican Books, Penguin (London, 1972), esp. cha. 2,10 and pp. 41, 341.

(٣٢) سا . ص : ٣٤٢

(٣٣) را . بشكل خاص :
Cultural Creation, Eng. trans. by Bart Grahl, Telos Press (St. Louis, 1976), Chps. 3, 4 and 5; **Essays in Method in the Sociology of Literature,** Eng. trans. by Telos Press (St. Louis, 1980); **Towards a Sociology of the Novel,** Eng. trans. by Alan Sheridan, Tavistock (London, 1975), Chps. 3, 5.

(٣٤) را . **Cultural Creation,** esp. p. 83.

(٣٥) را . النص مقتبساً فى : إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبى عند العرب : نقد الشعر** ، ط ٢ دار الثقافة (بيروت ، ١٩٧٨) ص : ٢٢٨ .

(٣٦) را . مقالة «**النقد من حيث هو لغة**» ، فى ترجمتى العربية لها ، **مواقف** ٤١ / ٤٢ (بيروت ، ربيع ـ صيف ١٩٨١) ص ص : ١٠٥ ـ ١١١

(٣٧) را . إشارة ٧ أعلى .

(٣٨) قبس فى ڤايسشتاين ، ورد ، ص : ٢٣

(٣٩) من أجل إنجازات المقارنة بين الفنون را . بشكل خاص أعمال جومبريش (Gombrich) والفصل الذى يخصصه ڤايسشتاين لدراسة هذه النقطة ، ورد ، ص ص : ١٥٠ ـ ١٦٦ .

(٤٠) مقالة :
«Criticism» **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,** (Princeton, 1965), p. 172.

(٤١) قبس ڤايسشتاين ، ورد ، ص : ٩ .

(٤٢) **الأدب المقارن** ، ط ٥ دار العودة ـ دار الثقافة (بيروت ، د . تا) ، ص : ٦ .

(٤٣) سا . ص : ٩٢

(٤٤) را . مثلا ، ريمون طحّان ، **الأدب المقارن والأدب العام** ، دار الكتاب اللبنانى (بيروت ، ١٩٧٢) .

(٤٥) را . كتابه الأقرب عهداً «**الموقف الأدبى**» دار العودة (بيروت ، ١٩٧٧) ص ص : ١٧ ، ٤٧

(٤٦) يثير مفهوم الأدب القومى نفسه عدداً من المشكلات : كيف نحدد «قومية» الأدب ؟ على أساس جغرافى ـ سياسى أم على أساس لغوى ؟ كلا الأساسين ينطوى على إشكالات تطبيقية : (١) هل ندرس أدب ألمانيا الغربية وأدب ألمانيا الشرقية باعتبارهما أدبين مختلفين ؟ (٢) هل ندرس الأدب فى العالم العربى باعتباره أدبا قوميا واحدا أو مجموعة من الآداب القومية ؟ : جواب كلا السؤالين بالنفى . بسبب الوحدة اللغوية والتاريخية ؛ لكن الإجابة على السؤال نفسه فى حالة الأدبين الأميركى والإنجليزى والأسترالى ، مثلا مختلفة . فهذه الآداب برغم انتمائها اللغوى الواحد ، أصبحت آدابا قومية مستقلة . را . حول هذه المشكلة ڤايسشتاين ورد ص ص : ١١ ـ ١٣ .

(٤٧) الأمانة العلمية ، وإنصافا لنفسى كان حرصى على ربط التصورات التى قدمتها فى هذه الدراسة بخلفية مرجعية سليمة فى دراسة الأدب المقارن دفعنى . بعد إكمال البحث ، إلى مراجعة عدد من الدراسات النقدية التى تدور حول الموضوع ، أو حول اتجاهات النقد الحديث بشكل عام . وقد أدت هذه المراجعة إلى العثور على مقالة تطرح فى المقاطع الختامية منها فكرة أو فكرتين بينهما وبين ما طرحته فى هذه الدراسات تشابه نظرى كبير .
ولأن عملى كان قد اكتمل تماماً ، لم أشأ أن أعيد كتابته بحيث أشير الى هذا التشابه فى النص ، كما أننى لم أجد ما يبرر نسبة الفكرتين المذكورتين إلى غيره . على أية حال . يبدو أن للتشابه نفسه دلالة مهمة . إذ إنه يؤكد الحاجة الملحة لإحداث تطور مفهومى جذرى فى الأدب المقارن ونقله إلى مجالات جديدة من الفاعلية . خصوصا أن هذا التشابه يأتى فى عمل باحثين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين ويكتبان فى مرحلتين مختلفتين والمقالة المعنية بإشارتى هى مقالة : John Fletcher التى اشرت إليها فى إشارة ٢٨ أعلى .

من أجل الرموز المستخدمة فى كتابة الإشارات . را . كتابى **فى البنية الايقاعية للشعر العربى** (را . إشارة ٢٦ أعلى) ص : ٣٦ ، حيث اقترحت نظاما للإحالة المرجعية يبدو لى ضرورياً وعملياً .

بوريس م. أيخنباوم

أو. هنري ونظرية القصة القصيرة *

كان ضروريا أن يفسح تاريخ الأدب الروسى فى القرن العشرين مجالا للقصص المترجم . كما وقع تماما فى القرن التاسع عشر حين كان من النادر أن نجد فى الأدب الروسى عملا (نثريا من اى نوع) لكاتب روسى . والحديث عن هذا أمر يخص تاريخ القارىء والناشر الروسيين أكثر مما يخص التاريخ الأدبى . (هذا إذا سلمنا باحتمال وجود مثل هذا التاريخ) . نعم لقد كان للأدب الروسى دائما صلة وثيقة بالأدب الغربى . ومع ذلك فالروايات المترجمة منذ عشرة أعوام أو خمسة عشر عاما كانت تتسلل فى حذر إلى ثنايا المجلات . وليس من غير المألوف أن نجد الصفحات التى تحمل هذه القصص لم يتطرق إليها أحد . أما الآن فالقصص المترجم يسد فراغا حلّ بأدبنا القومى . وقد يبدو هذا الفراغ فراغا ظاهريا . إلا أنه فراغ ماثل بالفعل . فمايتصل بالقارىء والقارئ ليس مؤرخا للأدب ولا تعنيه فى قليل أو كثير تلك المشكلات والأزمات والتحولات . ذلك أنه يريد كتابا يستغرقه . كتابا قريب التناول متاحا للقراءة وقت الحاجة . إن الاهتمام بالمادة الخام أمر يخص المتخصصين ، ولوشرحت للقارىء المتبرم أن الأدب الروسى الآن بصدد البحث عن اتجاهات جديدة ، وبصدد التشكل فى شكل جديد . وأنه يواجه معضلات ضخمة يتحتم التغلب عليها ذلك لأن المشكلة ليست فى نقص المواهب . أو فى معرفة كيفية الكتابة . بقدر ما هى كامنة فى تعقد الموقف التاريخى . وإذا شرحت للقارىء ذلك كله فقد يهز رأسه موافقا . إلا أنه من غير المتوقع أن يهتم بقراءة مثل هذا التحليل . ويمكن للأدب الروسى أن يمضى قدما فى البحث . وفى إعادة تشكيل ذاته . والقارئ فى الانتظار .

وعلى ذلك امتلأت رفوف المكتبات ومخازنها بأكداس المترجمات بين عامى ١٩١٩ - ١٩٢٠ ووصل طوفان الترجمة بين عامى ١٩٢٣ - ١٩٢٤ إلى أقصى مداه . حيث تخلى الأدب الروسى عن مكانه للأدب العالمى

وانحصر طوفان القصص المترجم - الذى تدفق كالسيل الجارف فى بداية الأمر - بين الشطآن . وتشكلت البرك والوهاد والجزر الصغيرة . وأصبح مجرى هذا النهر أكثر وضوحا . ولست أذهب إلى القول بأن هذا الأدب المترجم كان كله هزيلا . ذلك أن اهتمامى بالجزر والشطآن يتجاوز اهتمامى بالطوفان الذى يتدفق تجاه المجهول والظلام . لقد مضت أعمال كثيرة لكتاب فرنسيين وألمان دون ان تترك أثرا فى أدبنا . على حين كان تأثير الكتاب الإنجليز والأمريكيين أكثر عمقا . ويمكن القول - لو شئنا متابعة التعبير الاستعارى - إن فيضان القصص المترجم صار محصورا أساسا فى الشواطىء الأمريكية .

وقبل ذلك كان بعض المؤلفين الأمريكان المعاصرين معروفين .

---

* نقل هذا البحث عن الترجمة الانجليزية التى قام بها ا . ن تيتونيك . عن الأصل الروسى الذى نشر عام ١٩٢٧ . فى لينينجراد . ولايفوتنى - فى هذا المقام - أن أشكر الدكتورة سيزا قاسم على الملاحظات التى قدمتها فأفادت الترجمة كل الأفادة .

معرفة جيدة فى روسيا؛ فقد نشرت أعمال جاك لندن Jack London ـ مثلا ـ ضمن سلسلة الكتاب الأصفر للمكتبة العالمية، وهى السلسلة التى كانت تُنشر قبل الحرب العالمية الأولى بفترة وجيزة. وعلى عكس الأدب الروسى (العظيم) لم تكن هذه القصص تعد آنذاك فنا راقيا، فلم تكن تقرأ إلا للتسلية فى الأجازات والرحلات. ولم يتمتع بالشهرة الحقيقة فى تلك السنوات سوى كتاب الشمال والكتاب السويديين والنرويجيين (أمثال هامسون Hamsun ولاجرلوف Lagerlöf وياكوبسون Jakobsen وآخرون) ويجب ألا يغيب عن بالنا أيضا أن الشعر كان يحتل مركز الصدارة من حيث الاهتمام، بينما كان النثر عامة فى خلفية الصورة.

ولسبب ما لم نكن نعرف اسم أو. هنرى حتى عام ١٩٢٣، وذلك رغم أنه توفى قبل ذلك ـ عام ١٩١٠. ورغم أنه كان ـ فى السنوات السابقة على وفاته ـ واحدا من أكثر المؤلفين شهرة وحظوة بالإعجاب فى أمريكا. ولم تكن قصص أو. هنرى لتجذب انتباه القارىء الروسى فى الفترة التى نشرت فيها فى أمريكا (١٩٠٤ ـ ١٩١٠). ويعد نجاحها فى أيامنا هذه سمة بارزة ذات مغزى عميق؛ ذلك أنها تشبع بعض حاجاتنا الفنية والأدبية. وإذا كان أو. هنرى بالنسبة لنا مجرد فنان أجنبى ضيف، فإنه ضيف حضر بناء على دعوة واستدعاء، ولم يحضر بمجرد الصدفة.

لقد مرّت بالأدب القصصى الروسى فترة قرأ القراء فيها شيئا من نفس نمط قصص أو. هنرى القصيرة، شيئا لم يكن غريبا عن القصة الأمريكية القصيرة فى ذلك الوقت (واشنطن إرفنج Washington Irving) وفى عام ١٨٣١ نشر بوشكين «قصص الراحل إيفان بتروفيتش بلكين Tales of the Late Ivan Petrovič Belkin»، وهى قصص يكمن معناها الأدبى (النابع أساسا من المحاكاة الساخرة Parody) فى المفاجآت والنهايات السعيدة دائما. وقد تخلت تلك القصص عن السذاجة العاطفية والرومانسية التى كانت تستهدف إثارة دموع القارئ وخوفه، وأحلت محلها ابتسامة الفنان الذى يلهو ساخرا من توقعات قارئه، ولقد ارتبك النقد الروسى وأصابته الحيرة إزاء تلك «العجائب». وبعد القصائد الرومانسية السامية ظهرت النوادر والهزليات التى تعتمد على الملابس التنكرية. وأثبتت نهاية جوجول: «سيداتى سادتى: إن الحياة فى هذا العالم مملة حقا It's dreary in this world, ladies and gentlemen» أنها أكثر دلالة من نهاية بوشكين: «إذن فقد كان أنت So it was you?» (فى قصته «العاصفة الثلجية The Snowstorm») ولم يكن من السهل إضافة اسم تشيكوف إلى قائمة «الكتاب الكلاسيكيين» إلا بعد فترة. وتم ذلك اعترافا «بإحساسه باليأس» إلى حد بعيد.

ولقد ظهرت القصة القصيرة فى الأدب الروسى عموما على فترات متباعدة، وذلك كما لو كانت قد ظهرت بالصدفة، أو ظهرت لمجرد أن تمهد لمرحلة الرواية: النوع الذى درجنا ـ هنا ـ على اعتباره أسمى درجات القص وأكثرها احتراما. وتمت عملية تهذيب القصة القصيرة وإنضاجها فى القصص الأمريكى خلال القرن التاسع عشر. ولم تحدث هذه العملية بالطبع من خلال تطور منتظم متعاقب، ولكنها تمت على أساس إحكام كل إمكانيات هذا النوع الأدبى وتجويدها، لدرجة أن أحد النقاد قال: يمكن القول بأن تاريخ النوع الأدبى الذى نطلق عليه اسم القصة القصيرة يستغرق تاريخ فن القول فى أمريكا، هذا إن لم يكن يستغرق تاريخ أدبها كله

يبدأ تاريخ القصة القصيرة فى أمريكا بواشنطن إرفنج الذى ظل مقيدا بتقاليد الصور السلوكية والأخلاقية فى انجلترا. ثم جاء بعده إدجار ألان بو، وناثانيل هوثورن Nathaniel Hawthorne، وجاء بعدهم برت هارت Bret Harte وهنرى جيمس ومارك توين وجاك لندن، ثم جاء أخيرا أو. هنرى (لقد أوردت هنا بالطبع أكثر الأسماء شهرة وذيوعا) وهناك دون شك مبررات قوية دفعت أو. هنرى إلى أن يبدأ إحدى قصصه «الفتاة وعادتها القديمة The Girl and the Habit» بالتبرم من هجوم النقاد عليه، وذمهم له، بسبب تقليده بعض الكتاب «من أمثال: هنرى جورج وجورج واشنطن وواشنطن إرفنج وإرفنج باشلر...» وبسبب سخريته منهم. إن القصة القصيرة هى النوع الأدبى المستقل بذاته أساسا فى النثر القصصى الأمريكى، ولاشك أن قصص أو. هنرى قد ظهرت نتيجة التهذيب المستمر والتنقيح الطويل لهذا النوع.

لقد ظهر أو. هنرى فى التربة الروسية بمعزل عن تلك الروابط التاريخية والقومية، ونحن بالطبع ننظر إليه بطريقة تغاير نظرتنا إلى غيره من كتاب أمريكا. واليابانيون يقرأون قصة «البعث» لتولستوى على أساس أنها رواية حب تقليدية، ويتباعد الجانب الأيديولوجى فى الرواية إلى الخلفية. ومعنى ذلك أن الأدب الوارد يخضع لتغييرات هامة، حين يمر من خلال التقاليد القومية والمحلية، وغالبا ما تكون هذه التغييرات تغييرات مشروعة. وفى روسيا يعد أو. هنرى الكاتب المتفوق فى كتابة قصص السكارسك picaresque وفى كتابة النوادر البارعة clever anecdotes ذات النهايات المفاجئة، وهذا جانب يبدو للقارئ الأمريكى تقليديا أو ثانويا. ويكفينا أن نقارن بين الطبعتين الروسية والأمريكية لأعمال أو. هنرى؛ فمن بين القصص الثلاث والثلاثين فى إحدى الطبعات الروسية، والقصص الخمس والعشرين فى إحدى الطبعات الأمريكية، تتماثل خمس قصص فقط[1]. تسيطر على الطبعة الروسية قصص البيكارسك والقصص ذات الحبكة الفكاهية، بينما تجمع الطبعة الأمريكية بصفة أساسية بين القصص العاطفية المنتزعة من الحياة وبين قصص البيكارسك التى يظهر فيها المجرم تائبا أو فى طريقه إلى التوبة. والقصص التى يتحمس لها النقاد والقراء الأمريكان تمر فى روسيا دون أن يلحظها أحد، ولعلها تترك فى النفوس إحساسا بخيبة الأمل (ومن أكثر القصص رواجا عند القارئ الأمريكى قصص بائعات محلات نيويورك) وكثيرا ما يستشهد المستشهدون بقول تيودور

روزفلت : «لقد أوحت إلى قصص أو. هنرى بالإصلاحات التى قمت بها لأحوال بائعات المحلات فى نيويورك» ، وهكذا تمضى الأسطورة القديمة التى تعلمناها فى المدارس، أسطورة تأثير قصة تورجينيف «اسكتشات من حيـــــــاة صـــــــــــــياد» على إلغاء العبودية ، وتأثير روايات ديكنز على إصلاح المحاكم الإنجليزية . وهكذا يظن رؤساء الدولة ورجالها أنهم يعلون من شأن أنفسهم ومن شأن الأدب حين يصرحون بمثل هذه الأقوال ، وهم فى الواقع يعلنون سذاجتهم المتناهية . ولقد حاول النقاد الأمريكيون (كما حاول النقاد الروس مع تشيكوف) رفع أعمال أو . هنرى إلى مستوى الأعمال الكلاسيكية العظيمة ، فزعموا بإصرار وجود أوجه شبه بينه وبين شكسبير مثلا ، وذلك على أساس اشتراكهما فى الإطارين العاطفى والعقلى . يقول أحد هؤلاء النقاد : «يمكن لأو . هنرى صاحب القلب الكبير ، الديمقراطى النزعة والمنشأ أن يضع يده على قلبه ويقول بكل إخلاص : «لا يدهشنى أى شئ يصدر عن الطبيعة البشرية»

ولقد كان أو . هنرى فى الغالب رجلا كبير القلب ، ولاشك أنه قد عانى ما عاناه الآخرون فى ظل أحوال الحضارة الأمريكية . ولا شك أيضا أن هذه المعاناة قد روّعته . ومع ذلك فإنه لم يكتب قصصه لرجال الدولة ، لأن تقويمه لهذه القصص يتجاوز إطراءات روزفلت . لقد فرضت عليه قوانين القصة القصيرة أن يعمد إلى تشويه الواقع أكثر من مرة ، وقد فرض عليه ذلك ألا يجعل نفسه متسامحا ، واكتفى بأن يسند هذه الصفة إلى شخصية محقق ، وذلك تفاديا للسقوط الحتمى مع سقوط بطله . لقد كان جيمس ڤالنتين - بطل إحدى قصصه - فى الحياة الواقعية على وعد بأن ينال حريته ، إذا وافق على القيام بفتح خزينة نقود لها قفل على درجة عالية من التعقيد والإحكام ، إلا أنه سيق إلى السجن بعد إنجاز هذا العمل[٢]. أما فى القصة فقد قام ڤالنتين بفتح قفل لباب سرداب ، وذلك من أجل إنقاذ فتاة صغيرة كانت محبوسة داخل السرداب . وحين رأى المحقق ذلك تخلى عن فكرة القبض عليه عقابا على سرقاته السابقة . وكانت عادة ڤالنتين فى الحياة الواقعية أن يفتح أقفال الخزائن بلا آلة من أى نوع ، مكتفيا باستخدام طرقات أصابعه بعد أن يحكها بورق الصنفرة . وفى القصة نجده على عكس ذلك يستخدم الآلات . وحين سُئل أو . هنرى عن سبب ذلك أجاب : «إن أسنانى تصطك حين أتخيل الخشخشة الناتجة عن احتكاك الصنفرة بالأصابع ، ولهذا فإننى أفضل استخدام الآلات إذ لا أحب لصديقى أن تعانى . والآلات تجعل جيمى - كما ترى - قادرا على تقديم هدية لصديق ، هدية تعبر عن تسامح الإنسان الذى قضى فترة فى السجن»[٣]. ومن المفيد لاستجلاء هذه النقطة ذكر قصة أخرى رواها صديق لأو . هنرى - آل جيننجز Al Jennings - تتعلق برفض أو . هنرى استخدام حبكة كان هذا الصديق قد اقترحها عليه ، فى قصة عن فتاة أغراها أحد الأثرياء ، ثم قتلته بعد ذلك ، لأنه رفض أن يعطيها نقودا طلبتها من أجل طفلها المحتضر . كان جيننجز حانقا بسبب عدم اهتمام أو . هنرى بالقصة وسأله : «ألا تعتقد أن لقصة سالى نبضا حقيقيا ؟» وأجاب أو . هنرى : «إن لها نبضا مفرطا فى العلو ، وهى قصة عادية جداً»

ويتجلى أو . هنرى الحقيقى فى السخرية التى تسيطر على كل قصصه ، ويتجلى كذلك فى إحساسه العميق بـالشكل والتراث . ولا يألو الأمريكيون جهدا فى إثبات التشابه فى وجهة النظر بين أو . هنرى وشكسبير . إنها طريقتهم فى التعبير عن فخرهم القومى . والقارئ الروسى لا يهتم فى هذه الحالة بالمقارنة ؛ إنه يقرأ أو . هنرى لأن قراءته متعة فى ذاتها . والقارئ الروسى يقدّر فى أو . هنرى ما يفتقده فى أدبنا من براعة البناء ودقة الحبكة فى المواقف والأزمات ، وإحكام الحدث وسرعته . وكما هو الحال فى أعمال أى كاتب تنتقل إلى تربة أجنبية تعطينا قصص أو . هنرى - بعيدا عن تقاليدها القومية - إحساسا بالاكتمال يناقض عدم الإحكام والغموض الواضحين فى أدبنا .

٢

ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين مختلفين فقط من حيث النوع ، ولكنهما جوهريا شكلان يقفان على طرفى نقيض . وهما - نتيجة لذلك - لا يتطوران بطريقة متزامنة وبنفس الدرجة فى أدب من الآداب . الرواية شكل توفيقى (سواء تطورت بشكل مباشر عن مجموعات من القصص أو اكتسبت تعقيدها بإضافة عناصر سلوكية وأخلاقية إليها ، أما القصة القصيرة فهى بصفة أساسية شكل أولى (وهذا لا يعنى أنها شكل بدائى). تنبع الرواية من التاريخ والرحلات ، بينما تنبع القصة القصيرة من الحكايات الخرافية والنوادر . والفارق بينهما فارق جوهرى يكمن فى المعيار الذى تقوم عليه كل منهما . هذا الفارق مشروط بالتمييز الأساسى بينهما على أساس أنهما شكلان : أحدهما كبير والآخر صغير . ولا يكون التركيز على أحد الشكلين والاهتمام بأحدهما دون الآخر مقصورا على الكتّاب وحدهم فقط ، فالآداب المختلفة تركز عنايتها - أيضا - على هذا الشكل أو ذاك .

ويجب أن يقوم بناء القصة على التناقضات واللبس والتنافر والتضاد .. الخ . غير أن هذا كله ليس كافيا . فالقصة تلقى بثقلها فى اتجاه النهاية ، كما يحدث تماما فى النادرة . حيث يتحتم أن تزداد سرعتها فتشبه القنبلة الملقاة من طائرة . وذلك لكى تدمر الهدف بكل قوتها وثقلها . وحديثى ينصب هنا - بالطبع - على قصة الحدث . تاركا جانبا قصص الاسكتشات أو قصص «السكاز Skaz» التى تميز القصص الروسى مثلا . ويشير مصطلح «القصة القصيرة» أساسا إلى حبكة يفترض أن تقوم على شرطين : أولها صغر الحجم . وثانيهما تأثير الحبكة على النهاية . وهذان الشرطان يؤديان إلى شئ متميز تماما عن الرواية من حيث الهدف والوسيلة .

وتلعب بعض الوسائل الفنية فى الرواية دورا هاما . من تلك الوسائل الإبطاء وإدماج مواد متباينة ومتفاوتة وربطها ببعضها البعض ، هذا بالإضافة إلى مهارة ضم الأجزاء والفصول إلى بعضها البعض وتنسيقها ، وكذلك خلق مراكز متقابلة فى الأحداث وإبداع العقد المتوازية وهكذا . وتكون النهاية فى مثل هذا النوع من البناء

نقطة استرخاء لا نقطة توتر. ويجب أن يتصاعد الخط الرئيسى للحدث فى نقطة ما تسبق النهاية. ومما هو قرين الرواية ولصيق بها «الخواتيم» ـ النهايات المفتعلة والمحصلات التى تحدد المنظور، أو التى تُطلع القارئ على مصير الشخصيات الرئيسية (كما هو الأمر فى روايات رودين Rudin والحرب والسلام). ومن الطبيعى أن تكون النهايات المفاجئة ـ نتيجة لذلك ـ نادرة الحدوث جدا فى الرواية (وغالبا ما تكون ـ إن وجدت ـ دليلا على تأثير القصة القصيرة فى الرواية)؛ ذلك أن هذا الشكل الضخم المكون من أجزاء عديدة لا يتسع لهذا النوع من البناء. والقصة القصيرة على عكس ذلك تجذب إلى نقطة النهاية بطريقة غير متوقعة تماما كل ما يسبق هذه النهاية، وذلك بدرجة عالية من التكثيف والسرعة. ويتحتم أن يكون فى الرواية إرخاء من نوع ما بعد نقطة الذروة، بينما الأمر الطبيعى المألوف فى القصة القصيرة أن تصل إلى الحافة والذروة وتظل هناك. إن الرواية بمثابة رحلة طويلة عبر أماكن عديدة، رحلة تعقبها عودة هادئة، أما القصة القصيرة فهى بمثابة صعود جبل لتحقيق رؤية من أعلى للمشهد.

لم يستطع تولستوى أن ينهى روايته آنا كارنينا بموت البطلة؛ وكان عليه ـ رغم صعوبة ذلك ـ أن يكتب فصلا إضافيا فى رواية تتمحور أساسا حول مصير آنا. ولو لم يفعل لصارت القصة مسرفة الطول مزودة بفصول وشخصيات مقحمة إقحاما كاملا. إن منطق الشكل يتطلب الاستمرار، وكم كان ذكيا أن تموت الشخصية الرئيسية قبل أن تتحدد مصائر الشخصيات الأخرى. وهناك سبب وجيه لأن يظل الأبطال مستمرين حتى النهاية، أو محاولتهم ذلك على الأقل، حيث يحاولون إنقاذ أنفسهم من الموت، وهم على شفا حفرة منه (وتسقط فى الطريق الأدوار الثانوية). ولقد ساعد تولستوى على تحقيق ذلك التوازى الكائن فى البناء القصصى، مثل منافسة ليفين Levin لآنا فى مركز البطولة منذ بداية الرواية. ولقد كان هدف بوشكين فى حكايات بلكين مغايرا لذلك، كان هدفه أن يجعل النهاية تتزامن مع ذروة الحبكة، وبذلك يحقق تأثير الحل المفاجىء (انظر قصصه: العاصفة الثلجية وصانع التابوت)

إن القصة تطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة ذات المجهول الوحيد، أما الرواية فتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التى لا تحل إلا بمساعدة النسق الكلى المكون من معادلات متعددة المجهول، معادلة تكون الخطوات الوسطى المفترضة لحلها اهم من الحل النهائى نفسه. القصة لغز أما الرواية فهى شىء شبيه بالفزورة أو «الحزورة» وعلى نسقها.

لم تخضع القصة لمثل هذا التهذيب والتثقيف إلا فى أمريكا لأنها شكل صغير خاص (قصة قصيرة) وحتى منتصف القرن التاسع عشر كان الأدب الأمريكى يرتبط فى أذهان كتابه وقرائه بالأدب الإنجليزى، بل كان يُضم إليه باعتباره أدبا «ريفيا». يقول واشنطن إرفنج فى مقدمته للاسكتش الذى رسمه للحياة الإنجليزية «صالة براسبريدج Bracebridge Hall» بلهجة مريرة: «كان شيئا عجابا أن يعبر إنسان من غابات أمريكا عن نفسه بإنجليزية مقبولة.. ولقد اعتبرونى شيئا جديدا غريبا فى عالم الأدب؛ نصف همجى يحمل الريشة فى يده بدلا من أن يحملها على رأسه. وكان ثمة شوق لسماع ما يقوله هذا الكائن عن مجتمع متحضر». وقد اعترف إرفنج ـ مع ذلك ـ أنه نشأ على قيم الثقافة والأدب الإنجليزيين. وكانت الاسكتشات التى رسمها ذات صلة لا تنكر باسكتشات التقاليد والأخلاقيات فى الأدب الانجليزى: «ولما كنت قد ولدت ونشأت فى وطن جديد رغم تعلمى منذ البداية أدب وطن قديم، فقد كان عقلى مزدحما منذ الصغر بتداعيات تاريخية وشعرية، لها ارتباط بأماكن أوروبا وعادات أهلها وسلوكياتهم. وهى عادات وسلوكيات يصعب تطابقها مع عادات وسلوكيات أهل موطنى... إن انجلترا بالنسبة للأمريكان هى محط الكلاسيكية، كما أن إيطاليا بالنسبة للإنجليز هى محط الكلاسيكية. وكذلك تزدحم لندن العتيقة ـ بالنسبة لى ـ بتداعيات تاريخية تساوى ما تعج به روما العظيمة بالنسبة للإنجليزى». صحيح أنه حاول فى كتابه الأول عن الاسكتشات استخدام مادة أمريكية (ريب فان وينكل Rip Van Winkle وفيليب من بوكانوكيت Philip of Pokanoket) ويفتتح إرفنج القصة الأخيرة معبرا عن أسفه لأن: «أولئك الكتاب القدماء الذين كتبوا عن اكتشاف أمريكا واستقرار أهلها لم يقدموا لنا وصفا تفصيليا محايدا عن الشخصيات البارزة التى عاشت فى تلك الفترة البكر». ومع ذلك ظلت هذه الاسكتشات التى كتبها تقليدية من حيث اللغة والطابع، إذ ليس فيها ما هو «أمريكى» بالمعنى المعاصر للكلمة.

ولقد برز بشكل واضح جدا اتجاه النثر الأمريكى للتطور، فى اتجاه القصة القصيرة، وذلك فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر. وفى نفس الوقت تطور الأدب الإنجليزى فى اتجاه الرواية. وفى منتصف القرن التاسع عشر بدأت أنواع عديدة من المجلات تلعب دورا ملحوظا فى كل من الأدبين الأمريكى والإنجليزى، وأخذ عدد هذه المجلات يتزايد شيئا فشيئا. وجدير بالذكر أن الروايات الضخمة التى كتبها بولوار ليتون Bulwer Lytton وديكنز وثاكرى نشرت أولا فى المجلات الإنجليزية. بينما كانت القصة القصيرة تحتل مركز الصدارة فى المجلات الأمريكية. ولعل فى ذلك دليلا جيدا ـ نذكره اتفاقا ـ على أن تطور القصة القصيرة فى أمريكا لا يمكن اعتباره نتيجة مباشرة لظهور المجلات. وليست هناك علّة ساذجة سواء فى هذه الحالة أو فى غيرها؛ ذلك أن رسوخ القصة القصيرة قد ارتبط بانتشار المجلات، إلا أنه لم يكن نتيجة لهذا الانتشار.

وقد كان من الطبيعى فى تلك الفترة أن يظهر النقد الأمريكى اهتماما خاصا بالقصة القصيرة، وكان من الطبيعى أيضا أن يصاحب هذا الاهتمام نفور واضح من الرواية. وتعد وجهة نظر إدجار ألان بو هامة فى هذا السياق وذات مغزى، خاصة أنه كاتب من مؤسسى القصة القصيرة. وتعد مقالته عن قصص ناثانيل هوثورن نوعا من المعالجة للخصائص المميزة لبناء القصة. يقول بو: «تستقر فى الأدب ولفترة طويلة أحكام خطيرة مسبقة لا أساس لها، وهى أحكام علينا أن نواجهها فى هذه المرحلة. من تلك الأحكام المسبقة الفكرة التى

ترى أن حجم العمل الأدبى ـ مجرد الحجم ـ يجب أن يوضع فى الاعتبار عند تقييمنا لمزاياه . ولا أعتقد أن أشد النقاد سذاجة ، أعنى هؤلاء الذين يكتبون فى المجلات الدورية ، قد يصل إلى درجة من التهافت يدعى معها أن فى حجم الكتاب أوكتلة شيئا يثير إعجابنا ، خاصة إذا نظرنا إليها نظرة مجردة . إن جبلا فى الواقع يعطينا شعورا بالسمو ، وذلك من مجرد الإحساس بالضخامة المادية الذى ينقله إلينا ، إلا أننا لا نستطيع الاعتراف بوجود مثل هذا التأثير عن طريق التأمل الخالص حتى فى «الكولومبياد The Columbiad » . ويطور بو ـ بعد ذلك ـ نظريته بإقامتها على الحقيقة الفنية التى ترى أن «القصيدة المقفاة» والتى لا تتجاوز قراءتها ساعة طولا هى أعظم عمل أدبى : «إن وحدة التأثير أو الانطباع مسألة على درجة عالية من الأهمية» . وتنطوى القصيدة المفرطة الطول ـ من وجهة نظر بو ـ على نوع من التناقض : «وقد كانت الملاحم منبثقة عن إحساس غير مكتمل بالفن ؛ ولذلك لم يعد لها مكان فى العصر الحديث . والحكاية النثرية أقرب إلى النموذج الفنى ، الذى هو القصيدة» . ومن الممكن ـ فيما يرى بو ـ أن تزيد سعة الوقت فى النثر : «وذلك بحكم طبيعة النثر نفسه» إلى ساعتين من القراءة الجهرية (وهو يساوى حوالى اثنتين وثلاثين صحيفة مطبوعة) » . أما الرواية فيعترض عليها بو بسبب حجمها ، ولأنها « لا يمكن أن تُقرأ فى جلسة واحدة ، فإنها بالطبع تفقد قوتها ، تلك القوة العظيمة التى تنبثق عن التأثير الكلى» . وينتقل بو أخيرا إلى خصائص القصة القصيرة : «لو أن أديبا ماهرا كتب حكاية ،وكان ذكيا ، فإنه لا يوظف فكرة لخدمة الأحداث ، ولكنه يسعى ـ بكل اهتمام وتركيز ـ إلى تحقيق تأثير معين يخترع الأحداث على أساسه ثم يربط تلك الأحداث بطريقة مثلى تجعلها قادرة على تحقيق التأثير الذى سبق له تصوره .. وإذا لم تحمل الجملة الأولى فى القصة ـ فى ثناياها ـ الاتجاه لإثارة هذا التأثير ، فإن الكاتب يكون قد فشل فى أولى خطواته . وليس من المقبول وجود كلمة واحدة فى العمل كله ، لا تخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة هذا التصميمُ الأولى . وهكذا ـ أيضا وبنفس الدرجة من الاهتمام والمهارة ـ يجب أن ترسم التفاصيل لتترك فى ذهن من يتأملها إحساسا بالرضا الكامل . إن القصة تقدم فكرتها بشكل صحيح لا تشويه فيه ، وذلك لأن الفكرة خالصة لا اختلاط فيها ، وتلك غاية لا تصل إليها الرواية» . ولقد قال بو عن قصصه إنه يكتبها ـ عادة ـ من النهاية إلى البداية ، كما يكتب الصينيون كتبهم .

وهكذا يعلق بو أهمية خاصة على التأثير الرئيسى فى القصة ، ذلك التأثير الذى يجب أن تكون كل التفاصيل فى خدمته . ويعلق بو كذلك أهمية خاصة على النهاية التى يجب أن تكون شارحة لكل ما سبقها . ولقد واكب عملية تهذيب القصة فى أمريكا وعى بالأهمية الخاصة للتأثير النهائى الذى تحدثه القصة ، هذا بينما تلعب النهاية فى الرواية ـ خاصة روايات من نمط روايات ديكنز وثاكرى ـ دورا لا يكاد يتجاوز دور الخاتمة ، دون أن تكون هذه الخاتمة هى النهاية الحتمية . وقد كتب ستيفنسون إلى أحد أصدقائه بمناسبة صدور إحدى قصصه فقال : « ماذا أفعل ؟ هل أكتب لها نهاية أخرى ؟ ليست تلك طريقتى فى الكتابة ، فالقصة كلها متضمنة فى النهاية ، وأنا قدر استطاعتى لا أستخدم فى القصة شيئا إلا إذا كان يمهد لما يليه . هذا ما تقوم عليه القصة . ولكى تضع نهاية أخرى فمعنى ذلك أن البداية كلها خاطئة . إن نهاية القصة الطويلة ليست إلا مجرد ختام ، وليست جزءا أساسيا فى الإيقاع ، ولكن النهاية فى القصة القصيرة هى نخاع النخاع ولباب اللباب فى البداية » .

هذه هى المفاهيم الأساسية للخصائص المميزة للقصة فى الأدب الأمريكى . وقد بنيت كل القصص الأمريكية ، بدءاً من إدجار ألان بو ، بطريقة أو بأخرى ، على أساس هذه المبادئ . ويترتب على ذلك التركيزُ الخاص على النهاية غير المتوقعة فى القصة ، والمرتبطة فى نفس الوقت بكل تفاصيلها . ويترتب عليه كذلك بناء القصة على أساس اللغز أو اللبس الذى يحجب المغزى المحرك للحبكة حتى النهاية . وكان هذا النوع من القصص فى البداية نمطا جادا جدا . وقد يضيع تأثير النهاية غير المتوقعة عند بعض الكتاب ، وذلك عن طريق إقحام بعض النوايا والاتجاهات العاطفية والأخلاقية ، إلا أن قواعد البناء تظل كما هى ، وذلك مثلما نجد فى قصص برت هارت ، حيث يكون طرح اللغز أكثر إثارة من طريقة حله . إليك مثلا قصته «وريثة الكلب الأحمر An Heiress of Red Dog» حيث يقوم بناؤها على لغز ، بل على لغزين : أولهما لماذا أوصى العجوز بأمواله كلها لهذه المرأة الجاهلة الخاملة بصفة خاصة ؟ وثانيهما لماذا كانت المرأة بخيلة هكذا فى الاستفادة من الثروة ؟ وتأتى الحلول مخيبة جدا للتوقع ؛ ذلك أن اللغز الأول يظل بلا حل ، أما اللغز الثانى فحله غير مقنع بل ضعيف ؛ ذلك أن العجوز قد حرّم عليها فى وصيته إعطاء المال لمن تقع فى حبه . ونفس الانطباع تتركه فينا الحلول العاطفية والأخلاقية فى قصص مثل «الغبى» من «الشوكات السبع» The Fool of Five Forks و«ميجلز Miggles » و«الرجل الصعب المراس The Man Whose Yoke Is Not Easy» ويبدو أن برت هارت كان مترددا فى وضع النهاية ، خشية القضاء على السذاجة العاطفية التى تصطبغ بها نبرة الراوى .

وكل نوع أدبى يمر فى تطوره بمراحل ، فالنوع الذى كان يستخدم باعتباره نوعا أدبيا راقيا جادا يتعرض للتجديد ، فيتحول إلى نوع كوميدى ومحاكاة ساخرة . ذلك ما حدث للشعر الغنائى وقصص المغامرات والتراجم الذاتية . وتُظهر الظروف التاريخية والمحلية بالطبع تنوعات على درجة عالية من الاختلاف والتناقض ، ولكن عملية التجدد نفسها تمارس تأثيرها على أساس أنها نوع من قانون التطور الذاتى للنوع الأدبى . والتعامل الجاد ـ فى البداية ـ مع الخرافة ، بكل ما يترتب عليه من تدقيق وتفصيل فى الحوافز والعلل ، يُخلى مكانه للسخرية والنكتة والتقليدَ الساخر . وتتفكك الروابط العلّية أو تتعرى باعتبارها تقاليد . ويظهر المؤلف نفسه فى النص ليحطم ـ مرة بعد أخرى ـ الإيهام بالصدق والجدية . ويكتسب بناء الحبكة طابع التلاعب بقالب الخرافة ، بينما تتحول الخرافة نفسها إلى لغز أو نادرة . وهكذا يتجدد النوع عن طريق الانتقال من مجموعة من

الأشكال والإمكانيات إلى مجموعة أخرى.

ولقد مرت القصة الأمريكية بمرحلة تطورها الأولى على يد كل إرفنج وإدجار ألن بو وهوثورن وبرت هارت وهنرى جيمس وآخرين. فتغيرت أساليبها وتغير بناؤها. وإن ظلت نوعا جادا وراقيا. وكان أمرا طبيعيا تماما ومنطقيا ظهور القصص الفكاهى فى الثمانينيات. وذلك على يد مارك توين الذى حوّل القصة مرة أخرى إلى طريق النادرة. وزاد من الدور الفكاهى للراوى. ولقد أشار المؤلف نفسه — فى بعض النماذج — إلى تلك الصلة مع النادرة. حيث يقول فى «حول أدب سام نبيل About Magnanimous-Incident Literature» : : تعودت منذ طفولتى وطوال حياتى على قراءة مجموعة معينة من النوادر... وكم تمنيت لو أن هذه القصص الساخرة لا تقف عند نهايتها السعيدة. بل تستمر تاريخا سعيدا لعدد من المفيدين والمستفيدين. وقد ألحت هذه الأمنية على عقلى حتى أننى قررت أن أحققها. وذلك بالبحث عن نهايات هذه القصص بنفسى». ويتبع هذا القول ثلاث قصص «بنهايات» أو «تكملات» خاصة.

وتنسحب الرواية إلى الخلف. وتواصل وجودها فى شكل الروايات البوليسية الرخيصة خاصة. وفى هذا السياق ينمو تقليد المحاكيات الساخرة. وإلى جانب روايات برت هارت غير الناجحة. وضمن أعماله. سلسلة من المحاكيات الساخرة لروايات كتبها آخرون. وهى محاكيات على شكل اسكتشات مركّزة. تمثل نماذج لكتاب مختلفين مثل كوبر وبرادون ودوماس وبرونتى وماريات وهوجو وبولوار — ليتون وديكنز وآخرين. وليس غريبا أن يهاجم بو الرواية هجوما عنيفا، فمبدأ الوحدة البنائية الذى ينطلق منه يعيب الشكل الكبير الذى لابد أن يلجأ إلى مراكز مختلفة وخطوط مسارية. ويعطى للمادة الوصفية مركز الصدارة.. الخ. من هذا المنطلق تعد مقالة بو النقدية عن رواية ديكنز «بارنابى رادج Barnaby Rudge» ذات أهمية ومغزى. ينتقد بو فى ديكنز — ضمن أشياء أخرى — عدم الاتساق والأخطاء الواقعية. ويرى أن السبب فى ذلك يرجع إلى «الشكل الغبى الراهن لكتابة الرواية على أساس النشر الدورى (حيث)... لا يضع الكاتب فى اعتباره — حين يبدأ قصته — أى تصور لحبكة خاصة».

وتظهر على الساحة روايات تتفق فى خصائصها العامة مع القصة. وتنحو منحاها (وذلك من حيث قلة عدد الشخصيات. ومن حيث تأثيرها الذى يتجه نحو نقطة واحدة والمكوّن من بعض الألغاز والأسرار. وهكذا) وذلك مثل رواية هوثورن «الخطاب القرمزى The Scarlet Letter» وهو عمل طالما أشار المنظرون ومؤرخو الأدب الأمريكى إلى بنائه المميز. تتكون هذه الرواية من ثلاث شخصيات يربط بينها سر واحد. لا ينكشف إلا فى الفصل الأخير. وليست هناك عقد متوازية أو استطرادات أو تقسيمات. بل هناك وحدة تامة فى الزمان والمكان والحدث. وهــذا شىء مختلف من حيث المبدأ عن روايات بلزاك وديكنز اللذين استمدا أصولهما لا من فن القصة. بل من الاسكتشات السلوكية والأخلاقية. أو مما يطلق عليه اسم الاسكتشات الفسيولوجية.

وختاما نقول إنه من الخصائص المميزة للأدب الأمريكى أنه قدّم هذا النوع من القصة الذى يقوم بناؤه على أساس مبدأ الوحدة البنائية. مع التركيز على التأثير الأساسى. وعلى النهاية بصفة خاصة. وقد ظلت القصة تتغير فى طابعها العام حتى فترة الثمانينيات وأخذت أحيانا تقترب من شكل الاسكتش وأحيانا أخذت تتباعد عنه. وإن ظلت تؤكد جديا بعض السمات الأخلاقية والعاطفية والسيكولوجية أو «الفلسفية». وخطت القصة الأمريكية فى بداية الثمانينيات (مارك توين) خطوة حاسمة فى اتجاه النادرة. حيث احتل الراوى الفكاهى مركز الصدارة متقدما عناصر المحاكاة الساخرة والمفارقة. وتحولت النهاية المفاجئة إلى تلاعب بعناصر الحبكة وبتوقعات القارئ. وانكشفت الأدوات البنائية بمعناها الشكلى الخالص بطريقة مقصودة. وأصبحت الحوافز والعلل أكثر بساطة. واختفى التحليل السيكولوجى. على هذا الأساس تطورت قصص أو. هنرى. وهى قصص حققت الاقتراب من النوادر. وتطورت فيما يبدو إلى غايتها.

٣

تعد بدايات أو. هنرى من الخصائص التى ميزت فترة التسعينيات. وهى خصائص تتمثل فى الاعتماد على الرواية المسلسلة والمحاكاة الساخرة والنوادر. وكانت هذه هى مغامراته الأدبية الأولى التى نشرت فى المجلة الفكاهية الصغيرة «الحجر المدوّر Rolling Stone (١٨٩٤)». واتفق فى هذه القصص وجود بعض القصص التى تحاكى قصص شرلوك هولمز البوليسية مثل («تحكمات القدر Tracked to Doom» أو «سر شارع بيشو The Mystery of Rue de Peychaud» و«مغامرات شامروك جولنــز The Adventures of Shamrock Jolnes.» و«البــوليــس السرى The Sleuths») وتشبه هذه القصص الروايات المكثفة نثرت. وهى قصص بوليسية تصل إلى حد العبث، إذ يسرع المحقق — بدلا من القبض على المجرم الذى يصادفه فى حانة — إلى تدوين تفاصيل مكان اللقاء وزمانه فى مفكرته.. الخ. ويلى ذلك مخاوف سـريعة فظيعة. وتكون المواقف والمفاجآت والتحولات جميعهـا غير عادية. وباختصار فإن الرواية تقدم كل النماذج النمطية بشكل مبالغ فيه. وإلى جانب هذه النماذج تقابلنا نادرة بعنوان «قصــة غريبة A Strange Story.» وهى تحكى قصة أب خرج يشترى دواء لابنه المريض. ثم عاد إلى بيته ومعه الدواء. بعد فترة طالت حتى بلغ الابن مرتبة الأبوة. وصار الاب نفسه جدا. طوال هذه الفترة كان الأب يحاول اللحاق بالترام.

وقد أدت الفترة التى قضاها أو. هنرى فى السجن إلى انقطاع أعماله عن النشر فى الجرائد والمجلات. الأمر الذى أدى إلى انقطاع صلته بالعالم الأدبى. ويشير جيننجز فى مذكراته إلى أن أو. هنرى

استمر - رغم تلك الظروف - فى الكتابة . واستخدم فى كتاباته المادة التى كان قد جمعها خلال فترة إقامته فى أوستن وتكساس وجنوب أمريكا . ومن القصص التى كتبها خلال فترة السجن قصة « إصلاح بأثر رجعى Retrieved Reformation » (عن جيمى ڤالنتين) وهى القصة التى تعرضنا لها فيما سبق . وتنتمى إلى هـذه الـفترة قصص «ازدواجـيـة هـارجـرافـز Duplicity of Hargraves » و«طـــرق المصير Roads of Destiny » وغيرهما . فى هذه القصص يبتعد أو . هنرى عن المحاكاة الساخرة . وأحيانا يكون جادا وانفعاليا وعاطفيا . هذا هو الملمح العام لمجموعته القصصية الأولى «الملايين الأربعة The Four Millions » (١٩٠٦) التى تتضمن قصصا كتبت فى الفترة من ١٩٠٣ إلى ١٩٠٥ . ومن الجدير بالذكر أن أو . هنرى قد استبعد من هذه المجموعة بعض القصص التى كتبت ونشرت فى نفس الفترة ، وذلك لأنه وجدها غير متلائمة مع المجموعة ككل . ومن المؤكد أن أو . هنرى كان يسعى لتحقيق نوع من الترتيب يربط بين القصص على أساس أنها حلقات Cyclical ، وذلك حين قرر ضم تلك القصص فى مجموعات . وهذا النوع من التنظيم يعتمد - كما سنرى فيما يلى - على وحدة الشخصيات الرئيسية فى القصص ، مثل جف Jeff وآندى Andy فى مجموعة «المبتز الرقيق The Gentle Grafter » وهى وحدة تؤكد هذا التنظيم وتسانده . وأحيانا يؤكد أو . هنرى مثل تلك الصلة بين قصص المجموعة الواحدة بإطلاق عنوان «فصل» على كل قصة . وذلك ما فعله فى مجموعتى «قلب الغرب Heart of the West » و«الدوامات Whirligigs » .

ولقد رتب أو . هنرى أول كتبه على أساس الحلقات . وكان ذلك الكتاب هو رواية «كرنب وملوك Cabbages and Kings» التى نشرت عام ١٩٠٤ . وليس هذا الكتاب فى الحقيقة رواية بالمعنى الذى نفهمه اليوم . ولكنه شئ شبيه بالروايات القديمة التى تتماثل إلى حد كبير مع مجموعات القصص . أو هى «كوميديا مرقعة» كما يقول أو . هنرى نفسه . تتضمن هذه الرواية سبع قصص . تعد قصة «الرئيس ميرا فلورس وجودوين» القصة الرئيسية فيها . ثم أقحمت عناصر القصص الست الأخرى فيها (تحتل القصة الرئيسية الفصل الأول ، والثالث ، والرابع ، والخامس ، والتاسع ، والخامس عشر ، والسادس عشر . بينما تحتل القصص الست الأخرى الفصول الثانى ، والسادس ، والسابع ، والثامن ، والعاشر ، والحادى عشر ، والثانى عشر ، والثالث عشر ، والرابع عشر) وترتبط هذه القصص الست بأحداث القصة الرئيسية وشخصياتها بطريقة غير محكمة . وتكون قصته القنصل جيدى Geddie مثلا وكذلك قصة الزجاجة التى تتضمن الرسالة (الفصل الثانى) كلاً مستقلا تماما عن القصة الرئيسية ، وكل صلتها بها تكمن فى صداقة جيدى لجودوين وفى أنهما يعيشان فى نفس المدينة ، مدينة كوراليو . وما أسهل ما تسقط أثناء القراءة مثل هذه القصص والفصول المقحمة على القصة الرئيسية . والمهم أن القارئ لا يدرى على وجه التحديد أين يكمن حل اللغز الرئيسى إلا قرب النهاية . وتقوم الرواية فى بنائها على أساس لَبْس ما ، إذ لم يكن ميرا فلورس رئيس جمهورية أنشوريا Anchuria هو الذى لقى حتفه ، بل كان رئيس شركة تأمين الجمهورية - السيد وارفيلد Wahrfield - هو الذى لقى حتفه . وبالإضافة إلى ذلك فاللبس هو اللغز الرئيسى بالنسبة للقارئ الذى يستطيع أن يدرك وجود لغز كامن فى أساس الرواية . ولكنه لا يستطيع أن يعرف كنه هذا اللغز ولا أين يقع بالضبط . كما أنه لا يستطيع اكتشاف الشخصية التى يتعلق بها اللغز إلا عند نهاية القصة . ومن هنا تأتى إمكانية إدخال شخصيات مقحمة والحديث عن أحداث مقحمة تماما . ومن هنا أيضا يمكن تبرير ذلك مادام هذا الإقحام لن يتكشف إلا مع النهاية . ومعنى ذلك أن وجود القصص الدخيلة المقحمة يحتاج إلى تبرير . ولا يكمن هذا التبرير فقط فى تأخير حل اللغز ، ولكنه يكمن أيضا فى توجيه القارئ إلى طريق خاطئ لحل خاطئ ، أو الإيهام بهذا الحل الخاطئ على الأقل . والنهاية لا تحل اللغز فقط . ولكنها تكشف أيضا عن مكمن اللغز . كما تكشف عن مكمن التطابق بينهما .

وتضعنا الرواية منذ بدايتها أمام كل الحقائق التى تتكون منها القصة الرئيسية : سيخبرونك أن الرئيس ميرا فلورس رئيس تلك الجمهورية المتقلبة الأحوال قد انتحر على شاطئ مدينة كوراليو . وأنه قد فعل ذلك هربا من ثورة مفاجئة وشيكة الوقوع . وسيخبرونك أن مبلغ المائة ألف دولار التى كان يحملها فى حقيبة أمريكية مصنوعة من الجلد أهديت لـ ذكرى ولايته العاصفة . سيقولون لك إن هذا المبلغ - ميزانية الحكومة واعتمادها المالى - لم يعثر عليه أبدا بعد ذلك . » ويعلن أو . هنرى فى نهاية هذه الافتتاحية أن «القصة انتهت فيما يبدو قبل أن تبدأ . وقد يبدو أن نهاية المأساة وذروة القصة العاطفية قد استنفدت كل الاهتمام . إلا أن القارئ الفضولى قد يجد مزيدا من المعلومات فى تتبع الخيوط الدقيقة التى تشكل النسيج البارع للملابسات ... وعن طريق متابعة هذه الخيوط فقط سيتضح السبب وراء دفع نقود للعجوز الهندى جالفز Galvez سرا . وذلك لكى يرعى مقبرة الرئيس ميرا فلورس ويحافظ على اخضرارها . هذا رغم أن العجوز لم ير رجل الدولة التعيس الحظ إطلاقا . لم يره فى حياته ولم يرجئانه بعد موته . وأيضا سيتضح السبب الذى كان يتحتم من أجله على ذلك الشخص أن يتمشى ساعة الشفق ملقيا من بعد نظرات أسيانة هادئة على تلك الهضبة المهملة » .

وعلى ذلك ينكشف وجود اللغز منذ البدايات الأولى للقصة . وتأخذ الرواية شكل إجابات عن أسئلة مطروحة فى البداية . و«تعرية» اللغز هذه تعد المجرى الرئيسى للحبكة . وتجعل بناء الرواية يقوم على المفارقة أو المحاكاة الساخرة .[٤] والسبب فى ذلك أن اللغز لا يتم تقديمه بطريقة جادة . ولكنه يقدم باعتباره عنصرا لإثارة الشك أو السخرية ، أو وسيلة يعاتب المؤلف القارئ بها . وأحيانا يؤكد المؤلف بطريقة متعمدة وجود لغز فى الرواية . والمؤلف لا يختفى وراء الأحداث لا متلاكه الحل ، كما يحدث فى الروايات البوليسية

العادية ، بل إنه على العكس من ذلك يذكر القارئ دائما بحضوره . وحين يذكر أو . هنرى أن سميث الغامض لن يظهر مرة أخرى حتى نهاية الرواية (الفصل الثالث) يضيف قائلا : « هذا ما يجب أن يفعله ، وذلك أنه حين أبحر قبل الفجر فى يخته رامبلر Rambler حمل معه حل لغز كبير مستحيل ، حتى إن قليلا من أهل أنشوريا يمكن أن يغامروا ولو بطرح مثل هذا اللغز » .

والحافز السيكلوجى غائب تماما ، فالتركيز فى الرواية قائم على الأحداث لا على التجربة الداخلية . ولذلك يمر القارئ مرور الكرام على مشهد انتحار الرئيس . ولا يحاول أو . هنرى تقريب قارئه من الشخصيات بدرجة تكفى للإيهام بأنهم بشر أحياء ، فشخصيات الرواية دمى ، بمعنى أنهم يقولون ما يأمرهم المؤلف بقوله ، ويفعلون ما يأمرهم بفعله . وهم لا يعلنون شيئا يتحتم أن يظل مبهما احتفاظا بسر اللغز ، وذلك لأن تلك هى إرادة المؤلف .

إن الحافز الأساسى للرواية بهذا المعنى بسيط جدا وشفاف . ومايبرر وجود الرواية ويعللها هو اختلاط شخصية رئيس الجمهورية - جمهورية أنشوريا - بشخصية رئيس شركة تأمين الجمهورية.وهكذا قام اللغز على نوع من التلاعب اللفظى الذى يعد وسيلة شائعة عند أو . هنرى ، هذه المصادفة البسيطة التى لا تحتاج فى ذاتها إلى تعليل ، تحولت فى مثل هذه الرواية إلى علة ومبرر لكل الأحداث التى تقع فيها .

وتطرح النهاية حلا ذا ثلاثة جوانب : الأول أن ميرا فلورس لم يكن الرئيس الذى أمسك به جودوين ولم يكن هو الذى انتحر ، وكان الذى انتحر هو السيد وارفليد . الثانى أن زوجة جودوين لم تكن هى الممثلة إيزابيل جيلبرت ، بل كانت ابنة وارفليد . الثالث أن جودوين لم يستول على النقود (كما أصر الشيطان « بليث Blythe » وكما يميل القارىء إلى الاقتناع » ولكنه أعادها إلى شركة التأمين . والحل الأخير هو الحل الذى يتوقعه القارئ من بين هذه الحلول الثلاثة . وهذا التوقع لا يعتمد فيه القارئ على السياق،بل ينطلق فى توقعه من تصور أن هذا الحل هو الحل الحتمى . وعلى ذلك يصبح الحلان الأول والثانى مفاجأتين تامتين . وثم إشارات خفيفة موجودة فى المقدمة - كما هو دأب أو . هنرى دائما - ذكر فيها المقبرة الغريبة ، وذلك « الشخص » (جودوين) الذى يهتم لأسباب معينة بنظافة المقبرة ويزورها دائما . وخلال قراءة الرواية يميل القارئ إلى رؤية اللغز فى أى نقطة منها عدا النقطة التى يكمن فيها اللغز فعلا .

ورغم ذلك فالشئ الهام جدا بالنسبة لنا فى هذه الرواية أنها مجموعة قصص موحدة . إنها رواية ذات بناء « مُرقَّع » قائم على أساس مبدأ الترتيب على حلقات ، وهذا ما يفهم من العنوان نفسه « كرنب وملوك » . هذا العنوان مستمد من قصة لويس كارول Lewis Carroll الشعرية المعروفة ، وفيها يقترح حيوان بحرى على المحار الاستماع إلى قصصه التى تحكى عن أشياء كثيرة كالأحذية والسفن والشمع الأحمر والكرنب والملوك . وقد كتبت الرواية بطريقة شبيهة بطريقة الشعر الذى تعد فيه القوافى مسبقا ، حيث تكمن الفنية فى المهارة فى إدماج أشياء متباعدة وغريبة وربطها ببعضها البعض وواضح جدا منذ البداية الأساس الشكلى - الذى يشبه اللعبة - للرواية ، وواضح جدا كذلك أساسها القائم على المحاكاة الساخرة ؛ ذلك كله واضح فى « المقدمة » الاستهلالية التى يقولها النجار والتى تنتهى بنوع من النقد الذاتى . « هناك إذن حكاية صغيرة عن أشياء كثيرة لعلها تُلْقى من الحيوان البحرى آذانا صاغية لأنها تتضمن فى الحقيقة قصصا كثيرة عن أشياء كثيرة : عن الأحذية والسفن والشمع الأحمر وشجر السابال Cabbage Palms وعن الرؤساء لا الملوك . هذا بالإضافة إلى الحب وبعض المكائد . فى هذا الزحام تتناثر كميات من الدولارات الاستوائية ، دولارات تستمد حرارتها من أكف المغامرين الملتهبة أكثر مما تستمدها من حرارة الشمس المتقدة . وتبدو الحياة نفسها - بعد ذلك كله - بارزة هنا بكل ما تتضمنه من كلام كاف لإرهاق أكثر الحيوانات البحرية ثرثرة » . وهنا يشير أو . هنرى نفسه إلى بناء روايته ، ويخص بالذكر الحب والحبكات والعناصر الأخرى باعتبارها تعليلا لربط « كل هذه الأشياء الكثيرة » معا .

وظهور رواية « كرنب وملوك » يعد علامة بارزة جدا فى تاريخ القصة الأمريكية ، وذلك بالإضافة إلى ما سبق أن قلناه عن نظرة بو للرواية . إن تنظيم هذه الرواية القائم على أساس الحلقات يذكرنا بالأشكال القديمة للرواية ، كما أنه يعيد إلى أذهاننا مفهوم القصة باعتبارها شكلا أوليا وأساسيا وطبيعيا للنثر القصصى . ولقد كان من المنطقى - بهذا الفهم للرواية - أن يكتب أو . هنرى قصصا يمكن ترتيبها بسهولة على شكل حلقات ، وذلك اعتماداً على العديد من سماتها وملامحها . أما الشكل القصصى الضخم الذى يقوم على أساس دمج مواد متعارضة ، ويعتمد على المهارة الفنية فى الإسهاب فى الفصول ولصقها إلى بعضها البعض ، هذا الشكل القائم على أساس خلق مراكز متنوعة ، وعقد متوازية .. الخ هذا الشكل لم يكن واقعا إطلاقا فى إطار اهتمام أو . هنرى .

- ٤

ورغم ما قد يبدو فى عمل أو . هنرى من تماسك وتجانس - ورتابة وملل فى رأى الكثيرين - فهناك تذبذب وانتقالات وتغيرات جديدة بالملاحظة . فقد سيطرت على إنتاجه فى السنوات التى تلت سجنه مباشرة (والذى نشر أيضا فيما بعد) القصص العاطفية التى تحكى عن بائعات محلات نيويورك ، وغيرها من نمط « حكم جورجيا Gorgia's Ruling » . وبصفة عامة تلتقى فى إبداع أى كاتب العاطفية والكوميدية أو السخرية ، إذ يلتقى كلاهما فى الوظيفة التى تقوم على التعارض والتناقض المشترك . هذا ما نجده فى أعمال ستيرن وديكنز ، ونجده إلى حد ما فى أعمال جوجول . ويتميز هذا المزج بين العاطفية والسخرية فى أعمال أو . هنرى بوضوح بارز يفسره أن اتجاهه إلى النادرة ذات النهاية المفاجئة المحكمة البناء والتصميم كان اتجاها محددا تحديدا دقيقا . ولذلك تترك قصصه العاطفية المنتزعة من الحياة لدى القارئ انطباعا بأنها مجرد تجارب ؛ لأنها من حيث الفنية واللغة أضعف من القصص الأخرى ، فهى

عادة ما تطول وتفتقد التركيز ، ونهاياتها تأتي مخيبة لتوقعات القارئ فتتركه من ثم مليئا بالإحساس بعدم الرضا . هذه القصص خالية من التركيز ، وتفتقد لغتها إلى الظروف ، وبناؤها إلى الدينامية . وقد يكون النقاد الأمريكان مستعدين لرفع هذه القصص إلى مستوى يتجاوز كل ما عداها ، إلا أن هذا تقييم يصعب أن نوافق عليه . إن المواطن الأمريكي عادة مايُسْلِم نفسه وقت راحته في بيته للتأملات الأخلاقية الدينية والعاطفية ، ومن الضروري أن يجد هذا المواطن القراءة التي تناسبه . تلك هي عاداته وتقاليده ، وهي سمة من سمات التاريخ القومي التي تحددها خصوصيات حضارته وطريقته في الحياة . إن الخوف من أي نوع من « الإباحية » في الأدب يعد عرفا تقليديا عند الأمريكان ، حتى لو كانت تلك الإباحية من النوع الذي نجده عند موباسان . وأو . هنري أمريكي تقليدي في جوانب كثيرة ، فهو يعترض على مقارنته بموباسان قائلا بازدراء إنه كاتب إباحي . ولأن هذه التقاليد الأمريكية في الحياة غريبة على القارئ الروسي لم تلق قصص أو. هنري العاطفية - التي نالت إعجاب الرئيس روزفلت - نجاحا عندنا .

ولنترك هذه الأعمال ، ولنركز اهتمامنا على إحدى قصص أو. هنري الأولى . وهي قصة تلفتنا بغرابة بنائها مما يؤكد طبيعة الإنجازات الأولى لأو. هنري في هذا المجال ، تلك هي قصته « طرق المصير » التي نشرت لأول مرة عام ١٩٠٣ ، ولم تظهر مطبوعة في كتاب إلا عام ١٩٠٦ (في المجموعة التي تحمل نفس العنوان) وأحداث هذه القصة لا تقع في أمريكا ، بل تقع في فرنسا في القرن الثامن عشر إبان الثورة . والقصة تتكون من ثلاثة فصول يعد كل واحد منها في الحقيقة قصة مستقلة . يغادر الشاعر القروي دافيد مينيو David Mignot قريته راحلا إلى باريس . والطريق الذي يسلكه ينتهي إلى تقاطع : « يمتد الطريق فراسخ ثلاثة ثم ينتهي إلى شئ محير ، فهناك طريق واسع إلى اليمين ، وثم فرع آخر من الطريق يمتد يسارا . وقف دافيد برهة مترددا ، ثم سلك الطريق الأيسر » وتلا ذلك قصة منفصلة بعنوان « الفرع الأيسر The Left Branch تنتهي بانطلاق طلقة من مسدس المركيز دى بوبيرتوى Beaupertuys تؤدي إلى وفاة دافيد . يعقب ذلك مباشرة الجزء الثاني بعنوان « الفرع الأيمن The Right Branch بادئا بنفس العبارات : « يمتد الطريق فراسخ ثلاثة ثم ينتهي إلى شيء محير ، فهناك طريق واسع إلى اليمين ، وثم فرع آخر من الطريق يمتد يسارا . وقف دافيد برهة مترددا ، ثم سلك الطريق الأيمن » . وتنتهي هذه القصة الثانية أيضا بموت دافيد في ظروف مغايرة وإن كان بنفس مسدس المركيز دى بوبيرتوى، ويأتي عقب ذلك مباشرة الجزء الثالث بعنوان « الطريق الرئيسي The Main Road بادئا بنفس العبارات الافتتاحية ، ولكنه ينتهي بعودة دافيد إلى القرية بعد دقيقة من التفكير . تأتي بعد ذلك القصة الثالثة ، وتنتهي بانتحار دافيد بمسدس وقع في يده مصادفة . وهذا المسدس كان ذات يوم في حوزة المركيز دى بوبيرتوى .

تعتمد هذه القصة في بنائها على فكرة « الطرق الثلاثة » ، وهذه الفكرة موتيفة فولكورية تعبر عن حتمية القضاء والقدر . يؤكد ذلك الاقتباسُ الشعري (الذي يرد مرة واحدة عند أو . هنري) الذي يثير إمكانية « تغيير المصير أو تجنبه أو التحكم فيه وتشكيله » . وليس الجديد في هذه القصة بالطبع الفكرة نفسها ، الجديد فيها تركيبها من ثلاث حكايات مستقلة اعتبرها الكاتب متغايرة . ولذلك لم يعن الكاتب فقط بتركها دون مبررات تربطها ببعضها البعض ، ولكنه لم يعن أيضا بإبداء أي إمكانية لصياغتها في كل مترابط . وعلى ذلك قدم الحبكة عارية في تنوعاتها الثلاثة المحتملة على شكل توازيات مجردة دون رابط يوحد بينها بطريقة أو بأخرى في كل موحد كما هو المفترض عادة . ولنأخذ على سبيل المقارنة - مثلا - قصة تولستوى « ثلاث ميْتات » التي قدمت متوازيات « السيدة والفلاح والشجرة » بطريقة مبررة في نسق مترابط من الأحداث على النحو التالي « التوقف في الطريق / السائق / حذاء الفلاح / الوعد بنصب الصليب .. الخ) . أما أو . هنري فيقدم لقارئه غالبا نمطا بنائيا يكون كل جزء فيه كلا مستقلا ، فالبطل يبدأ حياته من جديد في كل مرة . ويبدو الأمر كما لو كان المؤلف قد نسى أنه مات في الفصل السابق . نحن إذن بإزاء حكايات ثلاث تتصل ببعضها البعض ، غير أن اتصالها لا يقوم على أساس مبدأ الترابط العلّي لمغامرات البطل (كما هو الأمر في روايات المغامرات) بل يقوم على أساس المقارنة والتقابل . وعلاوة على ذلك فوحدة البطل التي تفرضها الفكرة لا ترتبط بوحدة مصيره - ويمكن أن تكون الرواية رواية مغامرات ، لو قمنا بتغيير نهايات الجزأين الأول والثاني (مع استبقاء شخصية دافيد حية) . وعلى العكس من ذلك فإن كل ما نحتاجه في رواية مغامرات لكي يموت البطل هو أن نحذف كل الأدوات « المساعدة » (كما حدث بشكل واضح في إحدى روايات دوماس) .

ومع ذلك فإن جدة بناء هذه الرواية لا تقف عند هذا الحد ؛ فالخط الرئيسي للبطل دافيد مينيو وللأحداث قد انقطع مرتين بموته ، ثم استؤنف مرة ثالثة . وبذلك انتفى الترابط والاتصال الطبيعي . لكن المستوى الثانوي للأحداث يسير على نمط مألوف في نسق زمني مستقيم ، فالماركيز دى بوبيرتوى يسافر إلى باريس « الفرع الأيسر » ويشارك في مؤامرة ضد الملك « الفرع الأيمن » ثم ينفى بسبب هذه المؤامرة ، وتصادر كل أمواله ، ويباع المسدس لأحد محلات بيع العاديات حيث يقع في يد دافيد « الطريق الرئيسي » . وهناك بطل ثان لم تقدم حكايته في شكل أحداث مترابطة رغم أنها تقع في خلفية الحدث الرئيسي موزعةً على حلقات ، فينتهي حدث ليبدأ آخر . والمسدس نفسه يعد بطلا من نوع ما ، فهو ينتقل من يد لأخرى ، وفي كل مرة يقع في يد دافيد . وعلى ذلك فثم اختلاط وتضارب غريبان بين مستويي الحدث في القصة : المستوى الأول تقدمه قصة الماركيز وحكاية مسدسه ، وهو مستوى يتحرك في الزمان بشكل عادي . والمستوى الآخر تقدمه الحكايات الثلاث التي تدور حول البطل نفسه . وهو مستوى يتحرك دون أدنى ترابط زمني داخلي . وهذه الحكايات تعد مقحمة على مستوى الحدث الثانوي عدة مرات . وفي كل مرة يلغي الإقحام الجديد الإقحام الذي سبقه ويبدده . وهكذا يخرق الكاتب قوانين « الاحتمال » ويتجاوز كل المبررات الفنية ليحل محلها « دعوى thesis »

نحن إذن إزاء نمط خاص جدا من جمع القصص . ويمكن القول ـ إذا تذكرنا أن أو . هنرى كان يكتب فى ذلك الوقت روايته «كرنب وملوك» ـ أنه كان مشغولا فى تلك الفترة بشكل حاد بمشكلة الترتيب على أساس حلقات ، وأنه كان مشغولا كذلك بمشكلة الربط بين هذه الحلقات فحاول أن يبتكر أبنية جديدة معقدة من ذلك النوع الذى وجدناه فى القصة السابقة . ويبدو أنه ملَّ التجريب بعد أن حاول أن يجد مخرجا من النماذج النمطية لرواية المغامرات والرواية البوليسية . وانتهى به الأمر إلى التخلى عن هذه التجارب ، فبدأ فى كتابة قصص مستقلة ، ثم دمج بعضها فى البعض الآخر بعد ذلك فى شكل مجموعات وذلك بناء على وجود خصائص مشتركة بينها من نمط أو آخر . ولعل ظروف الإبداع الأدبى التى كان يحياها أو . هنرى لعبت دورا ما فى رفضه لمزيد من التجريب فى مجال الترتيب على أساس حلقات ، فى ديسمبر ١٩٠٣ (نشرت قصته «طرق المصير» فى أبريل من نفس العام) وقع عقدا لكتابة قصص أسبوعية فى إحدى جرائد نيويورك . ومن الواضح أن فكرة الانتقال إلى أشكال فنية أسمى منزلة لم تفارق خياله ، إذ يحكى فى سيرته أنه قال قبل وفاته بقليل إن كتابة القصة القصيرة لم تعد ترضيه ، وإنه يفكر فى كتابة رواية كبيرة «كل ماكتبته حتى الآن لا يعدو أن يكون نزوات ، أو محاولات قلم ، وذلك بالمقارنة بما سوف أكتبه فى السنوات القادمة»[٥] .

ويمكن ـ كما سبقت الإشارة ـ تتبع آثار الترتيب على أساس حلقات فى مجموعات أو . هنرى القصصية مثل «قلب الغرب» و«المبتز الرقيق» . ونجد فى المجموعة الثانية راويا واحدا هو جيف بيترز . وتبدأ معظم القصص باستهلال للمؤلف ، استهلال من ذلك النوع الذى يتناسب مع الحلقات بأسلوب الديكاميرون الذى يبرر القصص التى تأتى بعده . وأحيانا يربط المؤلف ـ علاوة على ذلك ـ بين القصص التى يضمها إلى بعضها البعض على أساس من الموضوع الذى تتناوله (وذلك كما فعل فى افتتاحيته الاستهلالية لمجموعة «علم الـــزواج الـــدقـــيق The Exact Science of Matrimony» وهى افتتاحيـــة تجاهلتها دائمـــا الترجمة الروســـية) . ولا نحتاج إلا لتوسيع هذه الافتتاحيات حتى تصبح إطارا عاما ذا طابع خاص ، وبذلك يتحول ما بين أيدينا إلى شىء يشبه رواية البيكارسك إلى حد كبير ، مع الاحتفاظ بشخصيات من أمثال جيف وآندى اللذين نراهما مشغولين بتجارة الخمور ، ثم فى خداع العمدة ، ثم فى فتح مكتب للزواج وهكذا .

وقصة الحدث تنجذب بشكل طبيعى ـ فى تطورها ـ إلى الترتيب على أساس حلقات ، وهذا نفس تاريخ تشكل رواية المغامرات القديمة (Lesage's Gil Blas) وبعد ذلك يتم إعادة توزيع عناصر التشكيل ، وتنتقل عناصر التعليل الثانوية للمقدمة لتلعب دورا تنظيميا بارزا . ويتحول البطل إلى عنصر شكلى منظم بعد أن كان عنصرا من العناصر التعليلية (أى كان أداة لربط الأحداث ومزجها ببعضها البعض) وتتغير بناء على ذلك وظيفته البنائية . ونتج عن ذلك رواية ذات حبكة ضعيفة فى نهايتها ، ولكنها تتضمن وصفا مسهبا ومتطورا (وصفا لطريقة الحياة ولسيكلوجية الشخصيات .. الخ) وهى النوع التقليدى الذى ساد الرواية الروسية فى القرن التاسع عشر . لقد تجاوز الأدب الروسى الآن هذا النوع من الرواية ، ويقوم الآن بتطوير نوع جديد . من هذا المنطلق يعد أو . هنرى هاما جدا بالنسبة لنا ؛ وذلك لأنه أنهى تطور الرواية الأمريكية فى القرن التاسع عشر ، وقادها إلى التنظيم على أساس حلقات . إن مجموعات أو . هنرى تعد نمطا من قصص ألف ليلة وليلة ، وإن كان ينقصها الإطار التقليدى العام الذى تقوم عليه ألف ليلة وليلة .

٥

كان أو . هنرى مضطرا لكتابة قصص قادرة على إرضاء أذواق متنوعة ، وذلك بحكم عمله فى سوق أدبى ، وارتباطه بشروط عقد ، وحاجته لما يدفعه له الناشرون . كان عليه أن يرضى أذواقا من نوع خاص كأذواق الناشرين وقراء الصحف اليومية . وقد كان يمكن لأى كاتب قصة أن يكتب قصصا مثل «حكم جورجيا» و«يوم أجازة فى حياة رجل ضرير Blind Man's Holiday» و«ضباب فى شانتون A Fog in Santone» . وتتجلى أصالة أو . هنرى وعبقريته فى قصصه الكوميدية والبيكاريسك وقصص المحاكاة الساخرة ، وتلك القصص التى تنتهى بنهايات مفاجئة غير متوقعة ، وتتضمن حوارا ذكيا وتعليقا ساخرا للمؤلف . تلك هى القصص المترعة بالمفارقات الأدبية النابعة من حساسية المؤلف ضد الصيغ الجاهزة (الكليشيهات) فى اللغة ، والنابعة من حساسيته ضد البناء التقليدى للقصة . ولا يتعامل أو . هنرى مع الفكاهة المباشرة كما يفعل مارك توين ، بل تتحول النوادر دوما بين يديه إلى محاكاة ساخرة ولعب بالشكل ، كما تتحول إلى مادة للمفارقة الأدبية . وبتعبير أدق تأخذ النوادر شكلا جديدا يشبه أن يكون خلقا لنوع جديد . وفى تقليد القصة القصيرة نفسها تقليداً ساخرا يقف أو . هنرى على الحافة ، مذكرا القارئ بوسائل ستيرن فى روايته التى تعتمد على المحاكاة الساخرة «تريسترام شاندى» .

ولنبدأ حديثنا عن لغة أو . هنرى رغم أن اللغة جانب لا يدركه القارئ الروسى بالطبع . كانت اللغة ذات أهمية قصوى عند أو . هنرى . وقد يبدو من قراءة قصصه أنها مكتوبة على عجل دون جهد خاص لاختيار الكلمات ، ودون اهتمام بمراجعتها وتنقيحها . ويحكى لنا جيننجز ـ صديقه الذى ظل وفيا له بعد سجنه ـ مدى معاناة أو . هنرى فى عملية الكتابة . فقد قضى ليلة كاملة فى كتابة «حارس قصر الراين الصغير The Halberdier of the little Rheinschloss» ولم ينته منها إلا ظهر اليوم التالى . يقـــول جيننجز : «نادانى الساعة الثانية عشرة وعشر دقائق قائلا : لقد تأخرت ، إنى فى انتظارك ؛ وحين دخلت الحجرة كانت المنضدة التى يكتب عليها مغطاة تماما بقصاصات الورق . وعلى الأرض كانت ثمة قصاصات مكتوب عليها بخط يده» . وحين سأله جيننجز إن كانت هذه طريقته دائما فى الكتابة فتح أو . هنرى درج مكتبه قائلا : «انظر ، وأشار إلى كومة مكدسة من الأوراق مكتوبة بخط يده» ولم يكن من عادة

أو. هنرى أن يكتب مسودات لقصصه ، بل كان لا يبدأ الكتابة إلا حين تكتمل القصة فى ذهنه ، وكانت عملية إصلاح اللغة وتنقيحها عملية مستمرة لا تكاد تتوقف : «كان أو. هنرى فنانا حريصا ، كان عبدا للقاموس يداوم على مراجعته ملتذًا باكتشاف أى ظلال لمعانى الكلمات يمكن على أساسها أن يتجدد المعنى. وكان ذات يوم جالسا إلى مكتبه وظهره لى. كان يكتب بسرعة خارقة ، كما لو كانت الكلمات تتدافع بشكل آلى من قلمه. توقف فجأة وسكن لمدة نصف ساعة ، ثم استدار ، فاعترته الدهشة إذ رآنى لا أزال هناك فقال : (هل تحس ظمأ ، هلم نتناول مشروبا) قلت له وقد بلغ منى الفضول أقصاه : (أيكون رأسك خاليا حين تجلس هكذا؟) ويبدو أن سؤالى وجد هوى فى نفسه ، فقال : (كلا ولكن علىَّ أن أوازن بين معانى الكلمات) ويذكر جيننجز فى مكان آخر أنه قضى عدة ساعات فى غرفة أو. هنرى منتظرا إياه لينهى كتابة إحدى قصصه : «كان يكتب بسرعة فائقة ، وأحيانا يكور الصفحة بعد أن ينتهى من كتابتها مباشرة ثم يلقى بها إلى الأرض. وبعد ذلك يواصل الكتابة دون توقف. وقد يجلس صامتا لمدة نصف ساعة متواصلة فى حالة من التركيز».

معنى ذلك أن بناء القصة كان يكتمل فى ذهن أو. هنرى من بدايتها إلى نهايتها (أو لنقل هنا من نهايتها إلى بدايتها) وذلك قبل أن يجلس ويشرع فى كتابتها. وذلك أمر يعد سمة مميزة للقصة القصيرة (راجع آراء بو وستيفنسون التى أشرنا إليها سالفا) كما أنها سمة مميزة لأو. هنرى نفسه أيضا. وكل ما كان يفعله أو. هنرى حين يجلس إلى مكتبه هو أن يعالج التفاصيل من جانبى اللغة والسرد. وأى نوع من العمل هذا؟ وعلى أى أساس يتم؟ وأى وسائل إجرائية كانت تستخدم؟ كان المبدأ الأساسى عند أو. هنرى تحاشى الصيغ الأسلوبية الجاهزة (الكليشيهات) ومصارعة العادات الكتابية التقليدية والأسلوب المنمق المألوف ، وتعريض الأسلوب الرفيع للسخرية. وقد أدى هذا بأو. هنرى إلى استخدام واسع للغة الدارجة فى روايات الجرائم ، وإلى تجنب مطرد للتكلف ، وإلى تحقير مستمر للصور التى تنبع فكاهتها من غرابتها وعدم توقعها.. وهكذا. وعند أو. هنرى دائما اتجاه للسخرية من بعض الأساليب الأدبية الشائعة. وهى سخرية تؤدى إلى إبراز المبادئ التى يعتمدها هو فى كتابته. وقد أدت به هذه الطريقة فى إحدى قصصه «دعنى أجس نبضك Let me Feel Your Pulse» إلى أن يشير إلى أسماء بعض الكتّاب. يقول بعد وصف عملية الفحص التى قام بها الطبيب للمريض : «أراهن أن هنرى جيمس كان يمكنه أن يجتاز الاختبار الطبى لو استخدم عبارات وكلمات مثل : حملق - جدلا - غير مشغول - ظاهرى - أو من الأفضل بعد ذلك - فى اتجاه الأفق - مبطن - لو كان الأمر كذلك - خليج سيال مجاور - الآن - عائدا - أو بطريقة تسترعى انتباهك بالأحرى - ضعها فوق إصبعى المرفوع» (وذلك إشارة إلى تعقيد أسلوب جيمس وتنميقه.) ويقول فى نفس القصة واصفا سلسلة من الجبال : «كان الوقت قرب الشفق ، تسامت الجبال إلى مستوى وصف الآنسة مورفى Miss Murfee لها.»[6]

فى مثل هذه المواضع ، وحين يتطلب تطويُر السرد أو التقليد وصفا خاصا ، ينتهز أو. هنرى الفرصة ويحولها إلى مفارقة أدبية. وفى الوقت الذى يستغل فيه بعض الكتاب أمثال هذه الفرص لاستعراض فصاحتهم ، أو لإعطاء القارئ بيانات تفصيلية عن الشخصيات وطابعها ومظهرها الخارجى وملابسها وتاريخها ، يميل أو. هنرى للإيجاز والسخرية إلى أبعد حد : «عاد العجوز يعقوب سبراجنز Jacob Spraggins إلى بيته فى التاسعة والنصف مساء مستقلا سيارته. وعليك - بكل أسف - أن تخمن أنت طرازها ، فسأعطيك وصفاها غير مدعم. لو كانت هذه السيارة إحدى السيارات العامة لكان ممكنا أن أصف لك قوة محركها وعدد إطاراتها التالفة» (ليلة فى جزيرة العرب الجديدة « A Night in New Arabia »). هذه هى طريقة أو. هنرى النمطية. وثم نموذج آخر من نفس النوع فى وصف البطل. يقول أو. هنرى : «سوف أتجاوز عما ينطوى عليه إحساسك بالفضول نحو المظهر الخارجى لإنسان غريب ، من تطفل،وأعطيك ، وصفا مقبولا له : الوزن ١١٨ رطلا ، الشعر خفيف ، والمزاج عادى ، الطول خمسة أقدام وست بوصات ، السن : ٢٢ عاما. يرتدى حلة ثمنها عشرة دولارات ، مصنوعة من صوفٍ لونُ نسيجه أزرق مع ميل للاخضرار. فى جيبه مفتاحان وثلاثة وستون سنتا. ولكن لا تُسئ الظن فلهذا الوصف رنين التحذير أو الإنذار العام بأن جيمس إما مفقود أو ميت.» «ماذا تريد؟ What you want?». وتعتمد المفارقة على المحاكاة الساخرة ، فيتظاهر أو. هنرى بالإطناب :

«كانت إيلين Ileen على وجه الدقة تركيبا نباتيا ، يغطيها عطر إلهى خالص ، ويحيط بها جو بخورى شاف ، كُتب لها يوم هبوط آدم من الجنة إلى الأرض. كانت شقراء ، مزيجا من الفراولة والخوخ والكريز وسواهم. كانت عيناها واسعتين متباعدتين ، تتميزان بهدوء يشبه الهدوء الذى يسبق العاصفة التى لا تهب أبدا. بيد أن الكلمات فيما يبدو لى لا تغنى فى وصف الجميل (مهما كان ثمنها). إنها كالوهم «يتولد فى العينين» هناك أنماط ثلاثة للجمال... كُتب علىّ أن أكون واعظا ، فلا أستطيع أبدا أن أكمل قصة» (قاعدة متهافتة A Poor Rule)

ووسيلة المحاكاة الساخرة التى تعتمد على استبدال لغة التقرير الرسمى بلغة الوصف الأدبى - كما فى المثال السابق - وسيلة يوظفها أو. هنرى بشكل دقيق منتظم فى قصة «تقرير المجلس البلدى A Municipal Report». وتعد القصة بشكل عام - مع التجاوز والتساهل - قصةً سجالية Polemic كتبت ردا على تأكيد فرانك نوريس أن فى الولايات المتحدة ثلاث مدن فقط تصلح «مدنا قصصية» هى نيويورك ، ونيو أورلينز ، وسان فرانسسكو ، على حين أن مدن شيكاغو وبافلو وناشفيل ليس فيها ما يثير كاتب القصة. وعلى ذلك تدور أحداث هذه القصة فى ناشفيل فعلا. وبدلا من أن يصف أو. هنرى المدينة يُدرج فى القصة مقتطفات من دليل يتعارض أسلوبه بالطبع مع أسلوب الوصف الأدبى المألوف. وإدراج مثل هذه المقتطفات داخل القصة يحمل

طابع المحاكاة الساخرة. يصل الراوى للمدينة مستقلا القطار «وكل ما استطعت رؤيته من خلال حركة النوافذ خطّان من المنازل المعتمة. تتكون المدينة من منطقة تبلغ مساحتها عشرة أميال مربعة. وتبلغ طرق المدينة حوالى ١٨١ ميلا منها ١٣٧ ميلا مرصوفة. وبالمدينة محطة للمياه تكلفت مليونين من الدولارات. هذا علاوة على الخط الرئيسى الذى يبلغ طوله ٧٧ ميلا».

ويجرى حوار بعد ذلك بين الراوى وإحدى الشخصيات: «قلت له وأنا أستعد للرحيل (وهو وقت لا يحتمل سوى بعض الملاحظات العابرة): «إن مدينتكم مكان هادئ منعزل يجب أن أعترف بذلك. إنها مدينة ساكنة لا يقع فيها ما يعكر الصفو، والحياة فيها عادية وأليفة. إنها تعتمد على تجارة المواقد والأوانى الخزفية مع الغرب والجنوب، وطواحينها تعمل بطاقة تزيد على ألفى برميل من الدقيق».

وقد أشار النقاد الأمريكان منذ فترة طويلة إلى هذا الاستخدام الساخر الذى يعتمد على محاكاة بعض المقتطفات، والذى يعد إحدى وسائل أو. هنرى الأسلوبية الدائمة. ينقل أو. هنرى نصوصا عن تينيسون وسبنسر وغيرهما معطيا لمعانى كلماتهم دلالات جديدة، ومبدعا منها بعض التوريات، هذا إلى جانب أنه يشوه ـ عن عمد ـ أجزاء من هذه المقتطفات، وهكذا. ومما يؤسف له أن القارئ الروسى لا يدرك كل ذلك كما هو الحال دائما مع الأعمال المترجمة، وخاصة فى قصص الجرائم التى يعتمد أو. هنرى فيها على الجهل اللغوى للمتكلم (الأمر الذى يؤدى به للخلط بين المصطلحات العلمية وبين غيرها من الكلمات، وذلك مثل استخدام مصطلح تحت جلدى « hypodermical » بدلا من كلمة افتراضى « hypothetical ».

وغالبا ما يكون سلوك الشخصيات عند أو. هنرى سلوكا غير مألوف فى الكتب ويؤكد المؤلف نفسه أحيانا هذه الغرابة فى سلوك شخصياته. يستعد بطل قصته «غلطة فنية A Technical Error » واسمه «سام دوركى Sam Durkee للقيام بعمل انتقامى دموى (والثأر موتيفة تقليدية فى التراث القصصى الأمريكى): «أخرج سام من جيبه مطواة ذات مقبض مصنوع من العظم. استلّها ثم أزال بها قطعة من الطين الجاف كانت عالقة بحذائه الأيسر. ظننت فى البداية أنه سيقسم ـ على حد المطواة ـ أن يأخذ ثأره، أو أنه سيتلو عليها، لعنة الغجر، ذلك أن قصص الثأر التى قرأتها أو التى قرأت عنها تبدأ هكذا عادة. ولكن يبدو أن هذه القصة تقدم معالجة جديدة للموضوع، ومعنى ذلك أنها ستلاقى الاستهجان من النظارة لو عرضت على خشبة المسرح. تحدث سام خلال سيره عن الهطول المتوقع للمطر، وعن ثمن اللحم، وعن الكؤوس الموسيقية. وإذا استمعت إليه وإلى حديثه فلن يخطر أبدا على بالك أن يكون له على وجه الأرض أخ أو حبيب أو عدو. وثم موضوعات لا تستوعبها الكلمات حتى فى الطبعات غير المختصرة من الأعمال».

ومن الغريب أن المفهوم الأخير الذى يلقانا دائما عند الرومانسيين الأوائل (فى خاتمة قصة تورجنيف «مأوى النبلاء») والذى يستخدم علّة أو مبررا للتحفظ والصمت reticence ـ هذا المفهوم يقوم بوظيفة أخرى فى قصص أو. هنرى، تلك الوظيفة هى تعليل وتبرير غرابة ما تقوله الشخصيات فى حالة ثورتها أو تفعله، وتلك غرابة ذات طابع أدبى.

وتجدر الإشارة بصفة عامة إلى أن الأداة الأسلوبية الأساسية عند أو. هنرى (والتى تظهر فى بناء الحبكة والحوار) هى الاعتماد على كل ما هو غريب وبعيد ولا يبدو عليه الترابط. ولهذا لا نجد كثيرا من الكلمات والأفكار والموضوعات والمشاعر غير المتوقعة. معنى ذلك أن المفاجأة وكسر التوقع إحدى أدوات المحاكاة الساخرة. وهى أداة تقوم بدور المبدأ المنظم فى الجُمَل. ولذلك لا يكون غريبا أن يبذل أو. هنرى جهدا لتجنب الوصف المنظم الدقيق. وليس غريبا أن يتحدث أبطاله بطريقة شاذة تماما. وفى هذه الأحوال تصبح اللغة مبررة بمجموعة من الأسباب والظروف.

ولقد قدم لنا أو. هنرى دراسة من نوع ما عن الكيفية التى يتحتم أن تتحدث بها الشخصيات حين تكون واقعة تحت تأثير انفعال ما. وهى دراسة قدمها لنا فى قصة «اختبار البودنج Proof of the Pudding » وهى قصة تجعلنا نستعيد «الجدل» القديم بين الناشر أو محرر الجريدة وبين الكاتب. وكان أو. هنرى يميل إلى وصف علاقته بالناشرين والمحررين وصفا ساخرا. نقرأ فى قصة «غلطة فنية» التى سبقت الإشارة إليها «لسام دوركى علاقة بفتاة (لو كنت أنوى بيع هذه القصة لمجلة متخصصة فى نشر القصص لتحتم على أن أقول: يبتهج بعلاقته بخطيبته)». وفى قصة «اختبار البودنج» يلتقى كل من الناشر وكاتب القصة فى حديقة عامة: يرفض الناشر رفضا قاطعا ما يكتبه الكاتب متعللا بأنه يقلد النمط الفرنسى لا النمط الإنجليزى. ويشتبكان فى جدل نظرى، فينتقد الناشر الكاتب متهما إياه بأنه يفسد قصصه فى ذروتها «لكنك تفسد كل حبكة بتلك الضربات الرتيبة السطحية من فرشاة قلمك، تلك الضربات التى طالما شكوت منها لك. ولو تساميت إلى مستوى القمة الأدبية التى تصل إليه مشاهدُك الدرامية، ورسمتها بالألوان الزاهية التى تتطلبها المَشَاهد لما أعاد إليك ساعى البريد هذه الأظرف الضخمة التى ترسلها إلى الناشرين فيردونها إليك». ويرد الكاتب شارحا نظريته الخاصة «ألا يزال ذهنك متعلقا بهذا التصور التقليدى للدراما! وتتوقع حين يخطف ذو الشارب الأسود الفتاة بيسى Bessie ذات الشعر الذهبى ـ تتوقع أن ترى الأم راكعة وقد رفعت يديها إلى السماء والضوء مسلط عليها وهى تبتهل قائلة: (فلتشهدى أيتها السماء أنى لن أذوق طعم الراحة ليل نهار حتى يقع ثقل انتقام الأم على رأس الوغد قاسى القلب)! سأخبرك بما تقوله الأم فى الحياة الحقيقية، إنها ستقول: (ماذا؟ بيسى خطفها رجل غريب؟ يا إلهى! المصائب لا تأتى فرادى. ناولنى قبعتى الأخرى إذ يجب أن أسرع لإبلاغ الشرطة. كيف حدث أن لم يكن معها من يرعاها؟ أريد أن أعرف: كيف؟ ابتعد عن طريقى بحق السماء وإلا

فلن أنتهى أبدا .. أوه . كلا ليست هذه القبعة ، بل الأخرى البنية اللون ذات الشرائط الحريرية . لابد أن بيسى جُنّت ، إنها عادة تخجل من الغرباء ، هل البودرة على وجهى أكثر من اللازم ؟ يا إلهى كم أحس بالضياع ، ويستمر الكاتب داو Dawe قائلا : « هذه هى الطريقة التى ستتكلم بها الأم ، إن الناس فى واقع الحياة لا يرتفعون فى الأزمات الانفعالية إلى عالم الشغر البطولى الخالص . إنهم ببساطة لا يستطيعون التحليق فى هذه العوالم . وإذا كان عليهم أن يتحدثوا أصلا فى مثل هذه الأحوال ، فإنهم يستخدمون مفردات اللغة نفسها التى يستخدمونها كل يوم ، ولكن كلماتهم وأفكارهم تختلط أكثر ، هذا كل ما فى الأمر » وفى إحدى القصص التى يتجادلان حولها ـ الناشر والكاتب ـ تكتشف الزوجة ـ عن طريق خطاب ـ أن زوجها قد هرب مع امرأة تعمل مانيكيرا ، فتقول : « طيب ، ماذا تعتقد فى ذلك ؟ » ويعلق الناشر ساخطا : « كلمات غير ملائمة على الإطلاق ، كلمات عبثية ... فلم يحدث أن تفوه كائن إنسانى بمثل هذه التعبيرات المبتذلة وهو يواجه مأساة مفاجئة » . ويذهب المؤلف إلى عكس ذلك فيقول : « ليس ثمة من يندفع فى حديث رنان طنان وهو يواجه أزمة حقيقية ، رجلا كان أم امرأة . إن الناس يتحدثون بطريقة طبيعية ، بل ربما تحدثوا بطريقة أسوأ من العادية » . وتنبع فكاهية القصة من أن كلا من الناشر والكاتب يجد نفسه عقب هذا الجدل مباشرة فى ورطة « درامية مماثلة » فى نفس الوقت . ذلك أنهما ذهبا إلى مسكن الكاتب بعد أن فشلا فى التوصل إلى أى اتفاق حول خلافهما النظرى . وهناك وجدا خطابا علما منه أن زوجتيهما قد هجرتاهما . وكان رد فعل كل منهما (من الوجهة العملية) مناقضا لما كان قد طرحه نظريا . سقط الخطاب من يد الكاتب ، وغطى وجهه بيديه المرتعشتين باكيا بصوت مؤثر عميق : « يا إلهى ! لماذا سقيتنى من هذا الكأس ؟ فليكن الإخلاص والحب ـ أعدل عطايا سمائك ـ أقوالا ساخرة يتفوه بها الشياطين والخونة ما دامت قد خدعتنى » . وأخذ الناشر يتحسس أحد أزرار سترته وهو يتمتم من بين شفتيه الشاحبتين : « أليس هذا هو الجحيم فى رسالة ؟! ألا يلقى بك على أم رأسك من شاهق ؟! أليس جحيما ؟! أليس كذلك ؟! » . إن المعنى الساخر الذى تتضمنه القصة يتوجه بصفة أساسية ضد اعتماد الكاتب على تقليد « الحياة الواقعية » ذلك أن المتوقع دائما أن يُعترض بأن الأشياء (فى القصة) « ليست كذلك » (فى الحياة) . وهو الاعتراض الذى نتوقع ضرورة أن يكون الناشرون قد صدعوا به رأس أو . هنرى حتى دفعوه إلى حالة من السخط والتبرم ، جعلته يذهب إلى جواز وقوع كل شئ فى الحياة .

ومن السمات المميزة لنزعة المحاكاة الساخرة عند أو . هنرى تعامله كثيرا مع مشكلات أدبية كموضوعات لقصصه . وينتهز الفرصة ليدلى بآرائه الساخرة حول معضلات الأسلوب ، كما يورد آراءه فى المحررين والناشرين وفى مطالب القراء هنا وهناك وهكذا . وبعض قصص أو . هنرى تذكرنا بالسوناتا المعروفة التى كانت شائعة فى فترة ما ، والتى تعتمد على المحاكاة الساخرة ، وتدور حول عملية تأليف السوناتا . وتفصح مثل هذه الأعمال عن وعى أو.. هنرى العميق جدا بالتراث وبمعضلات الشكل الأدبى . وتؤكد ما نذهب إليه من النظر إلى إنجاز أو . هنرى باعتباره نقطة من نقاط الذروة التى وصلت إليها القصة القصيرة الأمريكية فى القرن التاسع عشر . لقد كان كاتبا وناقدا وصاحب نظرية ، وهذه خاصية لم تتحقق إلا فى عصرنا الذى تخلى تماما عن المفاهيم الساذجة عن الكتابة باعتبارها عملية « لا واعية » يعتمد كل شئ فيها على « الإلهام » وعلى ما « بداخل نفس الكاتب أو الشاعر » . وربما لم يتكرر ـ منذ لورانس ستيرن ـ مرة أخرى كاتب المحاكيات الساخرة الذى يمتلك مثل تلك المعرفة الدقيقة بحرفته ، والذى يحاول مرة بعد أخرى الاطلاع على أسرار هذه الحرفة كما فعل أو . هنرى .

وتبقى بضع كلمات إضافية عن أسلوب أو . هنرى ، فسرده دائما ساخر هازل . وكتابته مرصعة بالاستعارات التى لا تستهدف إلا إرباك القارئ ، أو الترفيه عنه بعقد مقارنات مفاجئة وغير متوقعة أدبيا . ولا تعتمد هذه الاستعارات على الصيغ التقليدية بل عادة ما تناقض « المعايير الأدبية » ، ذلك أنها تهدف إلى تحقير المستعار له ، الأمر الذى يؤدى بها إلى كسر مشكلة جمود الأساليب وتحجرها . وينطبق هذا الكلام بشكل أعمق على الفقرات الوصفية بصفة خاصة ، وهى المواضع التى يتجلى فيها المنحى الساخر لأو . هنرى كما سبق أن رأينا . يقول فى وصف مدينة مثلا : « رغم أن أضواء الشفق لم تكن قد ظهرت بعد ، فقد بدأت الأضواء تغمر المدينة كما يندفع الفشار من مـــقلاة عـــمـــيـــقـــة » (تهانى الموسم Compliments of the Season) . ولا حاجة بنا لإعطاء أمثلة أخرى ، إذ يمكن للقارئ أن يلاحظ بسهولة أن الوصف الأدبى التفصيلى والجاد لأى شئ أيا كان يمثل قمة العبثية من وجهة نظر أو . هنرى . ولا ختبار كاتب مبتدئ يقوم بدور الصديق فى قصة (نار الجحيم The Plutonian Fire) يقترح عليه أو . هنرى مايلى « هب أنك تكتب مقالا وصفيا ... مسجلا انطباعك عن مدينة نيويورك كما تراها من فوق كوبرى بروكلين . المنظور البكر الـ » فقاطعة بتيت Pettit قائلا : « لا تكن غبيا ، وهيا نشرب بعض البيرة . » . هذا أمر عادى جدا عند أو . هنرى فى الفقرات الوصفية وفى السرد . وأو . هنرى ـ علاوة على ذلك ـ يدخل فى حوار مع قارئه لا لإيهامه بأى اتصال بينه وبين القارئ ، أو بأى اتصال بينهما وبين الواقع ، بل ليؤكد بشكل مطلق دوره كاتبا ، ومن ثم ليعالج القصة من منطلقه الشخصى الخاص ، لا من منظور راو غير شخصى . وأحيانا يستخدم أو . هنرى راويا خارجيا (كما فى قصص الجريمة) وخاصة فى تلك الحالات التى يستخدم فيها اللغة الدارجة بهدف اللعب بالكلمات وما أشبه .

وإذا كان هذا هو النظام السردى عند أو . هنرى فالحوار ليس كذلك ، ذلك أن الحوار يؤدى دورا هاما فى الأسلوب ، وفى التأثير الذى تخلقه الحبكة . وتعوض ديناميةُ الكلام فى الحوار ـ بشكل طبيعى ـ الإيجازَ فى السرد وفى التعليقات الوصفية . وللحوار فى قصص أو . هنرى علاقة مباشرة بالحبكة وبالدور الذى تقوم به الشخصيات فى القصص كذلك . ذلك لأنه حوار غنى فى تنغماته ، سريع الإيقاع ، غامض وملتو بطريقة ما . وأحيانا يقوم الحوار على

أساس الثرثرة المبتورة، أو سوء الفهم بين المتحاورين. وهذا لا ينعكس على الأسلوب فقط، بل ينعكس كذلك على الحبكة. تتحدث فتاة فى قصة (العنصر الثالث The Third Ingredient) عن النهاية التعيسة لرحلتها (حيث كانت قد ألقت بنفسها فى النهر يأسا)، وفى نفس الوقت تقوم فتاة أخرى بتجهيز طاجن البطاطس باللحم البقرى. تعبر الفتاة الثانية عن أسفها لأنها لا تجد بصلا تضعه فى الطاجن. تقول سيسليا Cecilia وهى ترتعد:

* لقد أوشكت على الغرق فى ذلك النهر اللعين

قالت هيتى Hetty :

* لابد من إضافة بعض الماء إليه، أعنى للطاجن. سآتى ببعض الماء وأضعه فى المقلاة.

قال الفنان: إن رائحته شهية. واعترضت بيتى

* هذا النهر الشمالى العفن اللعين! إن رائحته عندى بمثابة رائحة مصانع الصابون، أو رائحة كلاب الصيد المبتلة.. أوه إنك تعنين الطاجن. أتمنى لو كانت عندنا بصلة واحدة له.

وثم حقيقة هامة لها صلة بما نحن بصدده فى هذه القصة فثم نوع من الموازاة بين دور البصل فى الوجبة التى يتم إعدادها (طاجن اللحم والبطاطس) وبين دور الشاب الذى يظهر فى نهاية القصة (وفى يده بصلة). وتتضح هذه الموازاة فى السطر الذى تقوله هيتى وتنتهى به القصة. وفى قصة أخرى بعنوان (فدية ماك The Ransom of Mack) يتحاور صديقان، ويمكن من المناقشة استنتاج أن ماك مقدم على الزواج (وهو الأمر الذى يتبادر إلى ذهن صديق ماك). وبناء على ذلك الفهم قام الصديق بتدبير خطة معقدة تستهدف منع هذا الزواج. ولكنه اكتشف فى النهاية أن عبارة ماك «علىّ زواج الفتاة التى مرّت الليلة» بالإضافة إلى كلماته وكلمات العروس اللاحقة لهذا القول، لا تعنى سوى أنه الشخص الذى سيعقد مراسم الزواج بنفسه، وذلك فى غيبة وجود أى شخص مناسب للقيام بذلك.

وبذلك خضعت القصة القصيرة للتجديد على يدى أو. هنرى، حتى أصبحت معه تأليفا متميزا عن القصة المسلسلة والحوار الملهاوى أو الكوميدى.

٦

ونعود الآن إلى ولع أو. هنرى بالمحاكاة الساخرة وذلك من أجل اكتشاف المبادىء والوسائل البنائية العامة عنده من خلالها. ولقد سبقت الإشارة إلى اتخاذ أو. هنرى الأدب موضوعا تدور حوله بعض قصصه، وذلك ببناء هذه القصص على مناقشة بعض المعضلات النظرية المتعلّقة بالأدب. وهذه القصص يمكن التعامل معها باعتبارها أبحاثا مستقلة يكشف لنا أو. هنرى من خلالها عن مبادئه وعن نقده للنماذج النمطية وهكذا. ويعلق أو. هنرى دائما على تطور الحبكة حتى فى الأشياء العادية جدا، وينتهز كل فرصة لكى يقدم لقارئه مفارقة أدبية، لكى يحطم الإيهام بالصدق، ولكى

يحاكى صيغة لغوية جاهزة (كليشيه) وليبرز التقليدية فى الفن ويعرّيها، أو لكى يكشف عن الكيفية التى تترابط أجزاء القصة بها. ويتدخل المؤلف مرة بعد أخرى فى أحداث القصة مناقشا القارىء مناقشة أدبية، ومحولا القصة إلى رواية مسلسلة تتسلل إلى كل الأجزاء المكونة لها عموما تعليقات من ذلك النوع.

ونتعرض الآن لمناقشة تفصيلية لإحدى قصصه لنرى النسق العام للمفارقة الأدبية واللهو عند أو. هنرى. إنه نسق يعتمد على وعى بأدوات البناء التقليدية، ويقوم على تعريتها فى الوقت نفسه. تلك هى قصة «ليلة فى جزيرة العرب الجديدة»[٧] وهى تبدأ، بمقدمة طويلة يقيم المؤلّف فيها موازاة بين هارون الرشيد فى ألف ليلة وليلة وبين المحسنين من الأمريكان (وذلك موضوع أثير عند أو. هنرى)، وينهى أو. هنرى مقدمته بقوله: «غير أن هناك الآن عشرة سلاطين لشهرزاد واحدة تعتبر أغلى من أن تخاف من وتر القوس. ونتيجة لذلك يتوقف فن القصّ». ويلى ذلك قصة عجيبة العنوان، هى قصة «الخليفة الذى هدّأ ضميره The Caliph who Alliviated His Conscience». والقصة تبدأ فجأة على النحو التالى: «خلط يعقوب سبراجنز لنفسه بعض الويسكى بالماء المعدنى فوق خوانه البلّوطى». ومع ذلك يكشف المؤلف عن نفسه فى البداية معلقا: «وهكذا بعد أن جذبت انتباهك بأكثر وسائل المهنة ألفة، سيتوقف سير أحداث القصة برهة، وأتركك لتتأمل بشىء من التذمر سيرة ذاتية مقتضبة بدأت منذ خمسة عشر عامًا». ويظهر صوت المؤلف مرة أخرى بعد تلك السيرة المختصرة لسبراجنز: «هانحن ذا قد انتهينا ولّما يتتابك الملل بعد. أليس كذلك؟ لقد سبق لك أن قرأت سيرا... ولكن دعنا نكن منافقين». ويتبع المؤلف ذلك ببعض التفاصيل القليلة عن ماضى سبراجنز. وتستدعى تلك التفاصيل استطرادا قصيرا عن الخلافات الزوجية، استطرادا ينتهى بهذه الكلمات: «كلنا قبل كل شىء بشر: الكونت تولستوى ور. فيتزسيمنس R. Fitzsimmons وبيتربان Peter Pan وبقية الناس. لا تفقد صبرك، إذ يبدو أن القصة تتحول إلى نوع من المقالة الأخلاقية تتوجه للقارىء المثقف». وتأتى بعد ذلك بقية سيرة حياة يعقوب، أعنى أحداث حياته التى تلى مباشرة تلك الأحداث التى افتتحت بها القصة.

بعد ذلك تظهر سيليا ابنة يعقوب «سيليا هى البطلة. وإذا كان وصف الكاتب لها يغل خيالك فلك مطلق الحرية أن تصفها بنفسك». تنجذب سيليا إلى كاتب فى محل للبقالة، وتتحدث فى ذلك مع خادمتها أنيت Annette، وهى شخصية لها اطلاع واسع على القصص الرومانسى. صاحت أنيت: آه ياحلوتى! أليس ذلك رائعا.. إنه شبيه بما حدث «للورلين Lurline العسراء». أو «الرونجز Wrongs صانع العراوى» أقسم لك أنه سيتكشف عن كونت». وبدلا من وصف عملية المغازلة، يرى أو. هنرى أنها «مسألة شخصية لا تخص الأدب العام، بل يجب أن توصف بشكل تفصيلى منظم فى إعلانات المشروبات المقوية، وأن توصف كذلك فى القوانين السرية للجناح النسائى من جمعية مصيدة

الخيـــانـــة الـــقـــديمة Woman's Auxiliary of the Ancient Order of the Rat وقد تتضمن الأعمال المهذبة وصفا لمراحل معينة من عملية المغازلة وذلك دون الدخول فى منطقة أشعة إكس ، أو الدخول فى المناطق التى يحرّمها القانون » .

وأخيرا يستأنف أو . هنرى القصة من نقطة البداية « الأمر الذى يؤكد تصور أن بعض القصص تتحرك على شكل دائرة ، مثلها فى ذلك مثل الحياة ، ومثل الكلاب الصغيرة حين تسقط فى بئر . ويتحتم بأسى واختصار أن نلقى بعض الضوء على كلمات يعقوب » . وبذلك تتضح الكلمات التى قالها فى البداية « بحق أبواب الجحيم ، لابد أنها تلك الآلاف العشرة من الدولارات . وإذا أمكننى تسوية الأمر حُلّت المشكلة » . فيعقوب يريدُ أن يرد النقود إلى ورثة صاحب المنجم الذين سبق له أن خدعهم : « والآن لابد من حدث سريع ، فلقد بلغنا أربعة آلاف كلمة دون أن تُذْرف دمعة أو ينطلق مسدس أو تُقال نكتة ، أو تكسر خزانة أو حتى زجاجة » . ويبدأ يعقوب بحثه عن ورثة صاحب المنجم السيد هيو ماكليود Hugh Mc Leod . ونعرف بعد فترة ومماقيل منذ البداية ان اسم نيقال هو توماس ماكليود « هل تدرك المغزى ؟ ! كلانا يعرف بالطبع أن توماس سيكون الوارث . ولعلى أخفيت الاسم ، ولكن لماذا احتفظ بسرى حتى النهاية . فلأتركه ينكشف فى الوسط حتى يستطيع القارىء التوقف عن قراءة القصة عند هذا الحد لو أراد ذلك » .

والقصة كلها مبنية على هذا النوع من اللعب المستمر الذى يعتمد على المفارقة وإبراز الوسائل وكشفها . وقد يبدو أن أو . هنرى قد سلك « النهج الشكلى » وأنه خضع خضوعا تاما لفيكتور شكلوفسكى . والحقيقة أن أو . هنرى عمل صيدليا ، وراعى بقر ، وصرافا فى بنك ، كما أنه قضى ثلاث سنوات فى السجن . وكلها مقومات من شأنها أن تشكل كاتبا من النوع الذى يحرص على تقديم « شريحة من الحياة » فى أعماله ، ويتصدى ـ بالإخلاص قبل الحذق ـ للحديث عن مدى الظلم الذى يعم وجه الأرض . والواقع أن أو . هنرى أعطى قيمة للفن أرفع من القيمة التى كان يعطيها له ثناء روزفلت .

إن ما ناقشناه حتى الآن ليس أمرا استثنائيا أو نادر الوقوع فى أدب أو . هنرى ، بل هو النظام المعتاد فى قصصه . وثمة عنصر أساسى فى القصة يظهر عامة عند أو . هنرى ـ مثل تقرير المؤلف عن ماضى شخصية ما (تقديم الشخصية Vorgeschichte) ـ مصحوبا فى الغالب بمفارقة أدبية ، تعد بدورها عنصرا استاتيكيا يوقف تقدم القصة . وثم مثال آخر « أولا : يتحتم إقحام السيرة (وإن تكن مختصرة إلى حد كبير) . وأنا أفضل أن أقلب حبة الكينين المغلفة بالسكر ، أى أفضّل أن تكون المرارة من الخارج » (قصة : الكستبان ، الكستبان Thimble, Thimble) . ومماله علاقة بما نحن بصدده أن أو . هنرى يحيى لنا من جديد النمط الساذج لإقحام السيرة المألوف لنا فى

نماذج قصص الماضى . وإن يكن يفعل ذلك بطريقة كوميدية حادة . يقول : « والآن إلى سيرة هيتى الخاطفة إبّان صعودها طابق السلم » (قصة العنصر الثالث) .

ويمكن لنا إعطاء نموذج من قصة أخرى مواز للأمثلة التى أعطيناها عن المفارقة الأدبية واللعب بالشكل والتى أخذناها من قصة (ليلة فى جزيرة العرب الجديدة) .

الافتتاحية :

« لم يعد ثمة قصص تكتب عن عيد الميلاد ، فقد استُهلك فن القص ، أما بنود الصحف ـ وهى التى يمكن أن تحل محله ـ فيكتبها صحفيون شبان مهرة تزوجوا مبكرا ، وتبنوا إزاء الحياة نظرة أخاذة ومتشائمة . وعلى ذلك فليس أمامنا ـ لشغل الأذهان الموسمى ـ سوى مصدرين مشكوك فيهما : الحقائق والفلسفة . وسنبدأ بـ أيما تريد أن تطلق عليه من أسماء » . (نهاية الموسم)[10] .

بداية العقدة :

تبدأ العقدة فى قصة « العنصر الثالث » بالارتفاع الفجائى لثمن اللحم . والبائعة التى فقدت وظيفتها ليس لديها إلا ما يكفى لشراء اللحم « هذه هى الحقيقة التى تجعل هذه القصة ممكنة . ولو لم يكن الأمر كذلك لاستطاعت السنتات الأربعة أن تفعل . »[9] ولكن معظم القصص الجيدة فى العالم تتعلق بنواقص لا يمكن سدّها . ولذلك تخلو هذه القصة من العيوب » . والانتقال من العقدة المعلنة إلى الحدث فى قصة (كستبان كستبان) انتقال مفهوم وساخر . إذ تبدأ العقدة باستلام خطاب « ويحدث شىء ما فور انتهاء بلا ندفورد Blandford من قراءة الخطاب (كما هو المفترض أن يقع فى القصص وعلى خشبة المسرح) »

الحب :

النص السابق الذى يرفض فيه أو . هنرى وصف عملية المغازلة يعد نصا متميزا جدا ، ذلك أن نمط الحب الذى يعتمد على « التحليل السيكولوجى » يثير أو . هنرى . ولذلك فإنه يتجنبه تجنبا تاما . وينقل مشكلات الحب إلى خلفية القصة مركزا إياها فى مشهد خاص ، أو مغلفا إياها بتفاصيل خاصة (كما فى قصة قلب الغرب) . وفى قصة « نار الجحيم » استطراد هام لما نحن بصدده . وهو استطراد يوازى ذلك الاستطراد الذى سبق أن أشرنا إليه (والشخصية هنا شخصية كاتب مبتدىء) :

« كتب قصص حُب . وهو أمر تخاشيته تماما ، لأنى اعتقد أن العواطف الشائعة والمألوفة جيدا ليست موضوعا ملائما للنشر . ولكنها شىء يعالجه الأطباء النفسيون وبائعو الزهور . وقد طلب الناشرون منه قصص حب وزعموا أن النساء يقرأنها .

والناشرون على خطأ بالطبع ، فالنساء لا يقرأن فى المجلات قصص الحب ، بل يقرأن قصص ألعاب البوكر . ويقرأن وصفات المراهم المصنوعة من عصارة الخيار . أما قصص الحب فيقرؤها مدخنو السيجار السمان والفتيات الصغيرات اللواتى لم يتجاوزن العاشرة . ولست أنتقد هنا أحكام الناشرين فهم غالبا رجال

ممتازون ، غير أن الرجل لا يستطيع أن يكون غير نفسه ، فهو محكوم بآرائه الشخصية وذوقه . وقد عرفت ناشرَيْن شريكين كانا متشابهين تماما ، إلا أن أحدهما كان يحب فلوبير بينما كان الآخر يحب الخمر » .

وتقوم قصص الحب عند أو . هنرى فى معظمها على أساس موقف من نوع تقليدى جدا : رجلان يحبان امرأة واحدة (يؤكد أو . هنرى نفسه تقليدية هذا الموقف فى إحدى قصصه) وعلاوة على ذلك فهناك دائما بعض التفصيلات الإضافية ، وهى عادة تكون تفصيلات كوميدية لا ترتبط ارتباطا مباشرا بعلاقة الحب ، غير أنها فى نفس الوقت تتحول إلى تفصيلات هامة وأساسية بالنسبة للحبكة . ولذلك ستخدم الحب مثلا فى إحدى القصص ـ Psyche and the Pskyscraper و ـ مبررا للمقارنة بين العالم «الماحل inhospitable » والمحل الدافىء (العائلى) الذى يتبارى صاحبه مع «الفيلسوف» . ويتجسد موضوع الحب بالانتقال إلى صعيد آخر بشكل غير متوقع . وفى قصة أخرى هى قصة «كيوبيد الشهى Cupid à la Carte » نرى نمور البطلة من مشهد الرجال وهم يأكلون ، وكيف يتمكن أحد خُطّاب الفتاة من غزو قلبها . ويذكرنا هذا أيضا بقصة «دليل الزواج The Handbook of Hymen حيث تقع البطلة فى حب أحد المتنافسين عليها ، وقد سحرتها معرفته «الموسوعية » التى يعبر عنها بعبارات من النوع التالى : «توجد فى هذا الجذع الذى نجلس عليه ياسيدة سامبسون إحصاءات أروع من أى قصيدة ؛ فمخلّفاته تبين أن عمره أكثر من ستين عاما ، وأنه يتحول إلى فحم فى ثلاثة آلاف سنة على عمق ألفى قدم . إن أعمق منجم على وجه الأرض موجود فى مدينة كيلينجورث Killingworth بالقرب من نيوكاسل . والصندوق الذى طوله أربعة أقدام وعرضه ثلاثة وعمقه قدمان وثمانى بوصات يتسع لطن من الفحم . إذا قُطع منك أحد الشرايين فاضغطى على الجرح . تحتوى ساق الإنسان على ثلاثين قطعة من العظام . احترق برج لندن عام ١٨٤١ م » وهذه القصة تعارض القصة السابقة Psyche and the Pskyscraper حيث تنتهى محاولات الفيلسوف إلى الإخفاق الكامل . وكما هو واضح من تلك الأمثلة ، ليس ثمة علاقة بين قصص الحب عند أو . هنرى وبين قصص الحب العادية المألوفة ؛ فليست قصص أو . هنرى إلا محاكاة ساخرة لنوع خاص من أنماط الجنس الأدبى الخاص بقصص الحب نفسها .

اللغز وحل العقدة :

لابد أن اللغز قد بدا لأو . هنرى ـ باعتباره أساس الحبكة والمنبع الرئيسى للفعل ـ مبتذلا ابتذال «قصة الحب » . وأو . هنرى فى الواقع لم يستخدم أبدا وسيلة الأُحْجية أو اللغز البسيط ، بل حولها عامدا إلى لعبة مفشيا السر فى بعض الأحيان ، خاصة فى تلك اللحظة التى يعتقد القارىء فيها ان اللغز هو المعضلة الرئيسية . وسنعتمد هنا على مثال من قصة «نهاية الموسم » وهو مثال يوازى ذلك الذى نجده فى قصة «ليلة فى جزيرة العرب الجديدة » . فقد فقدت فتاة صغيرة ابنة المليونير عروستها المحبوبة المصنوعة من الخرق .

ويخطىء القارىء لوظن أن اختفاء اللعبة سيكون هو اللغز المحرك للأحداث ، إذ يشرح أو . هنرى فى الصفحة التالية للقارئ حقيقة ماحدث «لقد سرق الكلب الاسكتلندى العروس من حجرة الطفلة . سحبها إلى ركن من أركان الحديقة اليانعة ثم حفر حفرة دفن فيها اللعبة كما يفعل الحانوتى المهمل . وهكذا يحل اللغز دون حاجة لاستئجار مخبر خاص ، أو لرشوة الشرطى بورقة مالية » وحين يستبق أو . هنرى اللغز فإنه إما أن يضعه حيث لا يتوقعه القارىء ، أو يكشف وجوده فقط عند ذروة الحبكة كما هو الحال فى قصة «كرنب وملوك » مثلا . واللعب بالحبكة يعد إحدى وسائل أو هنرى المألوفة ، ففى قصة «بلد المراوغة The Country of Elusion » يجهض أو . هنرى فجأة ما يفترض أن يكون هو اللغز الذى يتوقع القارىء منه أن يصل بالقصة إلى الذروة ، ويحل محله نهاية مختلفة للقصة وغير متوقعة . ويصاحب هذا الإحلال تعليق من المؤلف يقول فيه : «لقد سرقت مارى ذروة القصة وذهبت بها . ومع ذلك فإنها لم تتغلب علىَّ ، فثمة سرداب واسع فى مكانٍ ما ، أميال طولا وأميال عرضا ، سرداب أكثر اتساعا من سراديب تخزين الشمبانيا فى فرنسا . فى هذا السرداب تحفظ جميع الذروات المضادة التى كان يجب أن تنهى جميع القصص التى رويت فى العالم . وسوف أسرق من هذا السرداب إحدى ودائعه » .

استنادا إلى الأمثلة التى استشهدنا بها ، تلك الأمثلة التى تكشف اتجاه أو . هنرى العنيد للكشف عن سِرّ بناء القصة ، وتكشف عن اتجاهه لإخضاع الحبكة لمبدأ المحاكاة الساخرة ـ استنادا إلى ذلك تكتسب النهايات اللامتوقعة معنى خاصا . ويمثل «عدم التوقع » فى النهايات سمة بارزة لافتة للانتباه فى قصص أو . هنرى ، وهى سمة أشار النقاد إليها كثيرا . وعلاوة على ذلك فهذه النهايات تكون دائما من نوع «النهايات السعيدة » . ولقد سبق لنا الحديث عن نهاية القصة القصيرة عند إدجار ألن بو ، وفى القصة الأمريكية القصيرة بصفة عامة ، إلا أن هذا ليس كافيا لفهم دور اللمسة الأخيرة فى قصص أو . هنرى . والعلة وراء ذلك اعتماد قصص أو . هنرى دائما وأبدا على المفارقة أو المحاكاة الساخرة . ولا يكون هذا الاعتماد فقط فى القصص التى يتدخل المؤلف نفسه فى تطورها ، بل يكون أيضا فى القصص التى لا يحدث فيها ذلك . إن قصص أو . هنرى محاكاة ساخرة للمنطق الشائع المعترف به للقصة القصيرة ، محاكاة ساخرة لمنطق القياس المنطقى الذى تعتمد عليه الحبكة المعتادة . ويُعدُّ التأثير المفاجىء فى ذاته سمة عامة فى كل من الرواية والقصة القصيرة ، وفى القصة القصيرة الأمريكية بصفة خاصة ، غير أن خاصية اللاتوقع فى قصص أو . هنرى تمثل قلب البناء ، كما أنها تتميز بسمات خاصة للغاية . إن نهايات قصصه ليست مفاجآت خالصة أو منافية للمتوقع ، إنها تبدو كما لو كانت تثب أمامنا وتنبثق من ركن مظلم . وهنا فقط يلاحظ القارىء أن بعض التفاصيل هنا وهناك قد مهدت لمثل تلك النهاية . وهذه هى مفاجأة المحاكاة الساخرة ، مفاجأة مدهشة تلعب بتوقعات القارىء الأدبية ، وتضلّله وكأنها تسخر منه . وتبقى القصة تدريجيا بطريقة لا تتضح معها إلا قرب النهاية حيث يكمن اللغز

بالفعل ، وحيث تؤدى كلُ الأحداث ـ بصفة عامة . ولا تقوم النهاية بدور الذروة فقط ، ولكنها تفصح أيضا عن طبيعة العقدة الحقيقية ، عن المعنى الحقيقى لكل ما حدث . ولذلك غالبا ما يحدث فى قصص أو . هنرى ألا ينخدع القارىء وحده ، بل تنخدع أيضا إحدى شخصيات القصة «لا يغلب اللص إلا لص» ذلك هو الموقف النمطى المألوف فى نظام أو . هنرى القصصىء انظر قصص «أخلاق الخنزير The Ethics of Pig » و «الرجل يتسامى The Man Higher up) . وأو . هنرى لا يضع «طرقا مضللة» كما يحدث غادة فى القصص البوليسية ، ولكنه يعتمد على الغموض والجمل المبتورة ، أو يعتمد على استخدام التفاصيل التى تصعب ملاحظتها والتى تتكشف عن دلالة هامة فى النهاية (مثل الخاتم فى قصة «الشيطان ورامى السهام Mammon and the Archer » ، ومثل الخال الموجود على الحاجب الأيسر فى قصة «الغرفة المؤثثة The Furnished Room » ، ومثل الزرار فى قصة «تقرير المجلس البلدى» ومثل النصف دايم (خمسة سنتات) الفضى فى قصة «لا قصة No Story ») .

وتؤدى كل الأحداث فى قصة «جيف بيترز شخصية جذابة Jeff Peters as a Personal Magnet » إلى وقوع بيترز فى شرك . ومهما توقع القارىء فإنه لا يمكن أن يشك فى هذا ، ولكن الأمر يتكشف عن شيء مختلف تماما : «قلت ونحن نقترب من البوابة (قد يقابلنا شخص ما الآن يا آندى ، وأظن أن من الأفضل أن تخلعها و ... » ياه ؟ لقد كان بالطبع آندى تاكر ، وكان هذا مخططه ، وتلك هى الطريقة التى خصلنا بها على رأس المال الذى عملنا به » . إن ماكان يبدو موقفا واضحا تغيره النهاية تغييرا تاما . ويكتشف القارئ أنه قد غُرّر به ، لا لأن المؤلف قد أقحم شيئا زائدا زائفا ، بل لأنه اكتفى بعرض الحوار بين الشخصيات دون تعليق منه أو تدخل .

ويبدو الموقف فى قصة «أصدقاء فى سان روزاريو Friends in San Rosario » موقفا واضحا للغاية : مدير البنك لا يستطيع إظهار خطابات ضمان الكمبيالات الست للمفتش ، ومن المفترض أن يكشف تقرير مدير البنك عن سر اختفاء هذه الخطابات . وحتى ذلك القارىء الذى تعود النهايات المفاجئة بقصص أو . هنرى يتوقع من خلال هذه الخيوط حدوث شيء غير عادى ، خاصة أن ضياع الخطابات أمر لا يقبل الشك : وتأتى النهاية على العكس من ذلك ، وتنبثق من ركن مختلف ، ولذلك تعدل الموقف كله وتغيره . لقد اختلق المدير نفسه هذه القصة ـ قصة ضياع الخطابات ـ من أجل أن تطول زيارة المفتش لبنكه . وبذلك يعطى لصديقه (زميل له) فرصة لتسوية أموره قبل أن يزوره المفتش . ولا علاقة للقصة التى رواها المدير بخطابات الضمان (التى كانت فى جيب سترته) . ويرى القارىء بعد قراءة القصة أن بعض التفاصيل التى ذكرت بطريقة تبدو عرضية (المذكرة ـ الشباك ـ الستارة) كانت فى الواقع إشارات خفية للتحول غير المتوقع فى القصة كلها . لقد خُدع القارىء كما خدع المفتش فى نفس الوقت . وفى قصة «فدية ماك» التى سبقت الإشارة إليها يُخدع صديق ماك أيضا ، وذلك لأن كلمات ماك كانت تعنى شيئا مخالفا لما فهمه الصديق ولما فهمه القارىء منها .

ولا غرابة أن تكون مادة «الجريمة» فى قصص أو . هنرى سهلة المأخذ هكذا ؛ فلم يكن الأمر بالطبع أمر الأفاقين أنفسهم ، بل كانت قصص البيكار سك تزود أو . هنرى بأدوات فائقة لإقامة حبكته . ولم يكن أفاقو أو . هنرى من أصل أمريكى ، بل كانو فرنسيين وأسبان وعربا تمتد جذورهم إلى قصص وروايات البيكارسك القديمة . ولم يكن على أو . هنرى فى الغالب إلا أن يقدم بعض المبررات التى تعتمد على عناصر المهارة أو الخداع أو على عناصر سوء الفهم . عناصر من النوع الذى قامت عليه قصته المشهورة «هدية الساحر The gift of the Magi » (يبيع الزوج ساعته ليشترى لزوجته مجموعة من الأمشاط هدية ـ وفى نفس الوقت تبيع الزوجة شعرها لتشترى لزوجها سلسلة هدية للساعة) وبذلك تقترب خطة هذه الحبكة من الشكل المجرّد الذى يشبه معادلة رياضية يمكن استبدال رموزها بأي حقائق يود القارىء إحلالها فى القصة .

ومبدأ النهاية المفاجئة غير المتوقعة يحتم أن تكون النهاية سعيدة ، أو كوميدية . وهكذا كانت نهايات «حكايات بلكين» لبوشكين (التى تعتمد على المحاكاة الساخرة أساسا) وهكذا كانت النهايات فى قصص أو . هنرى (قارن بين «صانع التابوت» لبوشكين وبين «صياد الرؤوس The Head Hunter لأو . هنرى) . لقد تعودنا فى حياتنا اليومية على مفاجآت مأساوية ، وهذه المفاجآت غالبا ما تعقبها صيحة احتجاج ضد المقادير . وليس ثمة فى الفن ما نصرخ إزاءه محتجين ، وليس من يُرْغم الكاتب على مباراة الأقدار فى صنيعها ولو كانت مباراة على الورق فقط . إن النهاية المأساوية تتطلب مبررا خاصا (الإحساس بالذنب والرغبة فى الانتقام ، و «طبيعة البشرية» هى المبررات المعتادة فى المأساة) . وهذا هو السبب الذى يجعل من النهايات المأساوية نهايات طبيعية فى الرواية السيكولوجية ، ولا تكون كذلك فى القصة القصيرة التى تعتمد على الحبكة . وعلى القارىء أولا أن يتقبل النهاية المأساوية لكى يفهم حتميتها المنطقية . وعلى ذلك يتحتم أن تكون هذه النهايات ممهدا لها بعناية فائقة وإلا قضت قوتها على الذروة (أو بعبارة أخرى لا يجب أن تأتى هذه النهاية فى آخر القصة) بل يجب أن تكون فى حركة التدرج نحو النهاية . وليست النهايات السعيدة فى قصص أو . هنرى ـ كما هى فى «حكايات بلكين» ـ استجابة لضغط مطالب القارىء الأمريكى العادى كما يزعم البعض عادة ، بل هى نتيجة منطقية طبيعية لمبدأ النهاية المفاجئة وهو مبدأ لا يتجانس مع القصة المبنية على الحبكة ذات الدوافع التفصيلية . ولهذا السبب تندر أيضا النهايات المأساوية على شاشة السينما ، وفى أحيان كثيرة تكون غير مقنعة ، وذلك لأن البواعث السيكولوجية غريبة تماما على طبيعة الصور المتحركة . وفى قصص أو . هنرى القصيرة التى ترتكز محاكاتها الساخرة على النهاية ، تصبح النهاية المأساوية ممكنة فى حالة النهاية المزدوجة فقط ، كما هو الحال فى

قصة «طريقة الفارس The Caballero's Way » حيث يُقتل تونيا Tonia في حين يظل الفتى حيا ويحتفل بانتقامه ولكى تتضح هذه الفكرة أكثر نقول إن قصص أو. هنرى بعيدة تماما عن أى نزوع سيكولوجى، وبعيدة عن أى اتجاه لتعزيز الإيهام بالواقع فى ذهن القارئ، كما أنها بعيدة عن أى اتجاه لخلق تعاطف من أى نوع بين القارئ وأبطال القصة تأكيدا لبشريتهم. ويمكن القول إن كل تصنيفات المأساة أو الملهاة لا تنطبق على أعمال أو. هنرى.

وأو. هنرى بصفة عامة لا يخاطب عواطف القارئ؛ فقصصه دائما عقلية وأدبية. والقصص التى يحاول فيها أن يقدم مسحة انفعالية (ربما لإرضاء أذواق الناشرين والقراء) تكتسب سمة عاطفية بالضرورة، وتسقط بكل بساطة خارج إطار نسقه. وليس فى قصص أو. هنرى «شخصيات» أو «أبطال»؛ فهو يثير خيال قارئه باختيار صفات غريبة وغير مألوفة، يضعها متجاورة، الأمر الذى يجعلها بحكم تجسدها لافتة للانتباه. وبهذه الطريقة يُعوض ــ وهذا ما يحدث بالفعل ــ البناء الهيكلى لقصصه (وهذه وسيلة ترتبط بفن المحاكاة الساخر. انظر التفاصيل عند ستيرن). ولا عجب أن يكون بناء قصصه مكتملا فى عقله دائما كما يشهد جيننجز، ولا عجب أن يكون قادرا دائما وبسهولة على تغيير الحقائق فى قصصه؛ وذلك لأن تفكيره يأخذ شكل المخططات والمعادلات، شأنه فى ذلك شأن أى منظِّر ماهر. أما جهده فى الكتابة فكان ينصب على التصوير والتفاصيل اللغوية، وهذا أمر يفسر إحساس الرتابة الذى يجده القارئ الروسى فى قصص أو. هنرى. وأو. هنرى كاتب شديد التعقيد والدقة مع شهرته ووضوح لغته وقابليته للقراءة. إنه ماهر فى خداع القارئ حتى أنه يفشل دائما فى إدراك الغاية التى يقوده إليها المؤلف، ويفشل فى إدراك مدى المحاكاة الأدبية الساخرة ومدى المفارقة واللعب بالشكل التى يقوده إليها أو. هنرى ولذلك فمن المفيد بعد كل ما سبق أن نتوقف قليلاً عند بعض المواضع التى يكشف فيها أو. هنرى نفسه عن أو. هنرى الحقيقى، وتلك المواضع قصص «للصفوة» غير أنها هى القصص التى يكمن فيها أو. هنرى الأصيل، أو. هنرى المحاكى الساخر، وأو. هنرى الذى كاد يغلبه وعيه بقضايا الأدب، وتغلبه فكاهته، ويغلبه وضعه الساخر تجاه القارئ، أو حتى تجاه حرفة كتابة القصص ذاتها.

٧

وتحضرنى الآن قصص «عشاء عند ... (وهى عند مغامرات مؤلف مع بطل قصته)» و«لص تومى Tommy's Burglar» و«نار الجحيم». ويمكن إضافة عدد آخر من القصص هنا أيضا (مثل «لاقصة» و«كتاب جماهيرى Best Seller»)، ولكنى سأكتفى بأكثر هذه القصص أهمية طلبا للإيجاز.

تقدم قصة «عشاء عند ...» (وهى إحدى قصص المجموعة التى نشرت بعد وفاة المؤلف بعنوان: الحجر الدوّار) مناقشة نظرية عن فن القصة. وتقدم قصة «شارة الشرطى أو. رون The Badge of Policeman O Roon» تعليقا ساخرا ضد حراس التفاهة، يقصد الناشرين[١٠]. يقيم المؤلف فى هذه القصة حوارا مع شخصية فان سويلر Van Sweller الذى يُفترض أنه بطل قصة فى حالة تكوّن. وتقدم خطة القصة التى ستكتسب لهجة حماسية حادة على النحو التالى «تلا ذلك قعقعة، وانقض شرطى الخيالة فان سويلر.. آه.. لقد كان ــ ولكن القصة لم تنشر بعد، وحين تنشر ستعلم كيف قاد فرسه الكستنائى اللون مسرعاً كالرصاصة خلف العربة الفكتوريا المعرضة للخطر. واندفع فى المطاردة وكأنه كريتون Crichton وكروسيوس Croesus وقنطور Centaur وقد اجتمعوا فى شخص واحد. حين تنشر القصة سيعجبك ...». يمكن القول إن القارئ هنا يشهد إخراج السيناريو، ويرى المؤلف وهو يُعلّم البطل ماذا يفعل وكيف يتصرّف. يركز المؤلف انتباهه فى إبعاد بطله عن ارتكاب حماقات سخيفة، حماقات يُظهر البطل ميلا واضحا لارتكابها «لقد احتدت منازعاتنا مرة أو مرتين حول بعض التصرفات، غير أن هذه المنازعات لم تدم طويلا، فغلب على علاقتنا مبدأ الأخذ والعطاء. ولقد أثارت مشكلة حمّام الصباح أول مشادة بيننا»، إذ يرى البطل أن يبدأ دوره فى القصة بتناول الإفطار والاستحمام.. ويقترح أن يستقبل ضيفا خلال أى منهما. ويرفض المؤلف كلا الاقتراحين «قلت: كلا، ستظهر فى المشهد كما يتحتم أن يظهر سيد مهذب، أى بعد أن تكتمل أناقتك، الأمر الذى يتم دون شك خلف الأبواب المغلقة».

من الواضح هنا أننا إزاء سخرية من تلك المشاهد الافتتاحية التقليدية التى لا علاقة لها بالحبكة. يحس البطل ببعض الضيق: «أوه، حسن ... أعتقد أن الأمر يعنيك أكثر مما يعنينى، نستطيع على كل حال التخلى عن مسألة «الحمام» مادمت تعتقد أن ذلك أفضل، وإن كان لابد أن تعلم أن ذلك أمر عادى.» ويضطر المؤلف مع مضى القصة إلى تقديم بعض التنازلات لبطله العنيد. وهنا يتدخل الأسلوب التافه لكى يلعب دورا فى اللهو «لقد انتصر البطل حين اعترضت على ارتدائه سترة من طراز إنجليزى خالص، وسمحت له أن يتمشى فى منطقة برودواى، بل وسمحت للمارة (ويعلم الله أن كل مكان لا يخلو من عابرين) أن يحملقوا بإعجاب واضح فى شخصه المنتصب الفذ، ووهبته مرغما ــ كأنى حلاّق ــ وجها داكنا ناعما ذا عينين عميقتين صريحتين وفك مستقيم». وتحدث فان سويلر إلى شخص ما فى النادى بقوله «يا واد يا جميل» فجذبه المؤلف من ياقته وصرخ فيه بحدة: «تحدث كالبشر بحق السماء أتظن من الرجولة استخدام مثل هذه الصيغ التافهة المتهافتة؟ هذا الرجل ليس «واد» وليس جميلاً.» ووافق البطل المؤلف هذه المرة: «إننى استخدم هذه الكلمات لأنى مرغم على استخدامها. إنها فى الواقع كلمات تافهة، شكرا على حسن توجيهى يا واد يا جميل»

«كان المؤلف واثقا ــ رغم ذلك ــ أن بطله لن يترك المشاكسة أحيانا، فبدأ يرصد تحركاته:

وكل مؤلف ــ فيما أعتقد ــ يجب أن يكون خادما لبطله... وحين وصلنا إلى سكنه قال بلهجة المتفضل: «تعلم أن هناك قليلا من

اللمسات الخاصة يجب أن نحسمها معا ، لمسات تخص الزى . ويعتمد بعض الكتاب فى الغالب على هذه اللمسات ، وفى رأيى أن أدق الجرس للخادم الذى يدخل فى هدوء وبوجه خال من أى تعبير . قلت له بإصرار : «يدخل يدخل فقط إن الخدم لا يدخلون الغرف عادة وهم يترنمون بأناشيد مدرسية ودون أن تتراقص وجوههم بتقلصات عصبية . لذلك يمكن التسليم بعكس ما تقول دون جزم سخيف لا مبرر له . »

وينصب المؤلف من نفسه موجها دائما لتحرير بطله من الوهم ، وذلك بتنبيهه للحشو الذى لا لزوم له فى حديثه ، ويتجاهل اقتراحاته كذلك . وينشب بينهما خلاف حاد حول مشكلة تناول البطل لعشائه فى مطعم : «إنك تتعمد أن تحوّلنى إلى معلن رخيص عن مطعم ... ليس لمكان عشائك الليلة أدنى علاقة بمسار القصة . ويعترض البطل قائلا : «حتى الشخصية فى القصة لها حقوق لا يمكن للمؤلف أن يتجاهلها ولابد لبطل قصة موضوعها الحياة الاجتماعية فى نيويورك أن يتناول عشاءه .. مرة واحدة على الأقل فى القصة . » ويتساءل المؤلف «لماذا لابد ؟» وتكون إجابة البطل أن ذلك مما يطلبه المحررون للترفيه عن المشتركين فى المجلات من خارج المدينة . «سألته فجأة بطريقة متشككة : (كيف عرفت هذه الأمور ، مع أنك لم تكن موجودا قبل هذا الصباح ؟ لست على أى حال سوى مجرد شخصيّة فى قصة .. أنا الذى أبدعتك ، فأنى لك أن تعلم شيئا !

ويقول ڤان سويلر بابتسامة عطوف : استميحك عذرا الحديثى فى هذا الموضوع ، ولكنى كنت بطلا لمئات القصص من هذا النوع ، أحسست بالدم يندفع إلى وجهى ، فكرت ثم تلعثمت قائلا : «كنت آمل ... إن ... آه .. حسن .. من المستحيل بالطبع هذه الأيام طرح مفهوم جديد تماما للقصص . »

يشرح البطل للمؤلف كيف كان يتصرف فى كل القصص التى كان بطلا لها بنفس الطريقة «وقد فرضت على بعض الكاتبات أن أرقص مرحا بطريقة غريبة على سيد مهذب مثلى ، ولكن الكتاب الرجال تداولونى دون تغير يذكر بشكل عام » .

ورغم هذا الجدل والحوار لم يسمح المؤلف لبطله بالذهاب إلى المطعم رغم محاولاته المستميتة لإقناعه بضرورة ذلك وحيويته .. وذلك كأن يقول مثلا : «لقد سمح لى كل المؤلفين بالذهاب ، وأعتقد أن معظمهم كان يود مصاحبتى لولا إشفاقه من التبذير . بعد ذلك يستقل البطل تاكسيا ، ويستأجر المؤلف ـ بدولارين ـ عربة ليتبعه ثم يعلق على ذلك قائلا : «لو كنت إحدى شخصيات قصتى لا مؤلفها لكان سهلا على أن أنفق عشرة دولارات أو خمسة وعشرين أو حتى مائة . لكنى اعتقد أن دولارين يكفيان مصاريف على القصة فى ضوء الأسعار الحالية لها . »

يعيد الناشر القصة للمؤلف وقد أرفق بها خطابا يقترح فيه بجانب تعديلات أخرى ـ أن يذهب البطل للعشاء فى أحد المطاعم .

من خلال كل هذه التعليقات القائمة على المحاكاة الساخرة يتضح نظام أو . هنرى الخاص : دينامية الحبكة ، وغياب الوصف التفصيلى واللغة المكثفة ، والتحاشى الواضح جدا لاستخدام أى نوع من الصيغ الجاهزة (الكليشيهات) . وتقدم قصة «لص تومى» وهى قصة داخل قصة ـ أراء ممتازة عن قصص الجريمة عند أو . هنرى ، وهى محاكاة ساخرة لقصص عاطفية تدور حول مجرميْن تائبين نادميْن . فى هذه القصة يحل الصبى تومى محل المؤلف فى قصة «عشاء عند ... » وكذلك يوازى اللص شخصية البطل ڤان سويلر . ومكمن الخلاف أن تومى يعلّم اللص ما يجب أن يفعل وكيف يفعله وذلك طبقا للقانون الأدبى ، لأن تومى صاحب خبرة فى هذه الأمور (فأبوه مؤلف) . وهكذا يمكن القول إن كليهما ـ اللص وتومى ـ يكوّن مشهدا تقليديا ، ويتصرف كما لو كان تحت تصريف أحد الكتاب ، ويتداخل العالمان «الواقعى» و «المتخيل» :

«ذهب بابا وماما إلى العاصمة لسماع دى ريسك De Reszke، إلا أن هذه ليست غلطتى ، إنها تبين فقط كم مرّ طافت القصة بالناشرين . ولو كان المؤلف ذكيا لغيرها إلى كاروسو Caruso عند مراجعة البروفة» وحين يسأل اللص الطفل : «ألا تخافنى ؟! يجيب الصبى : «أنت تعرف أنى لا أخافك .. ألا تدرى أنى أعرف الحقائق من القصص وأميز بينهما . لو لم تكن هذه قصة لصرخت حين رأيتك كما يصرخ الهنود الحمر ، ولعلك كنت تتعثر على السلالم ، فيقبض عليك عند الناحية . » وحين يبرر اللص سطوه على البيوت بأن له «صبيا صغيرا ذا شعر بنى يدعى بيسى Bessie وهو موجود فى البيت» يعلق تومى مُغضناً أنفه : «هذه إجابة فى غير موضعها . يجب أن تحكى قصة سوء حظك قبل أن تُخرج الطفل من جعبتك» ويوجه تومى بناء السيناريو قائلا : «بعد أن تنتهى من غذائك ، وتحسُّ تجربة التحول المعتاد للمشاعر كيف ستُنْهى القصة ؟» . ويتقمص اللصُّ دورَ إحدى الشخصيات ، ويبدأ فى تخطيط تتابع المشاهد : فحين يعود للبيت سيتعرف الأب فيه على زميل الدراسة ، ويهتف بهتاف الكلية : (رار . رار . رار) قال تومى مستغربا : «حسن . هذه هى المرة الأولى التى أصادف فيها لصا يهتف بهتاف الكلية وهو يسطو على منزل ، حتى لو كان ذلك فى قصة . يشكو اللص بعد ذلك قلة محصوله : (لماذا يكون كل ما حصلت عليه فى قصة واحدة قُبلة من فتاة صغيرة فاجأتنى وأنا أفتح الخزانة ؟» ولكنّه حين زعم أنه يفكر فى أن يضع مَفرشاً على رأس الصبى وهو ينهى عمله فى جمع الأدوات الفضية ، يعلن تومى مصِّمماً : «أوه . كلا لا تفعل ، فإنك لو فعلت لن يشترى القصة ناشر . ويجب ـ كما تعلم ـ المحافظة على الوحدات الثلاث ، ولكن ذلك عسير على كلينا ـ ياعم ـ كم أتمنى لو استطعت الخروج من القصة والسطو على شخص ما فعلا . وبعد الانتهاء من كل ما يفترض أن يقوم به المجرم فى القصص «التى تقرؤها العائلات» ، وبعد التنغيم التقليدى لعبارة «بارك الله فيك يا سيدى الشاب» يضيف اللص : «والآن أسرع ، ودعنا ننته أيها الصبى ، فلابد أننا قاربنا الألفى الكلمة المطلوبة . »

وتعد قصة «نار الجحيم» هامة من زاوية أخرى ؛ فهى ليست محاكاة مباشرة مثل قصة «عشاء عند ...» أو قصة «لص تومى» ، بل هى على نمط الروايات المسلسلة ، وتدور حول موضوعات أدبية . وهى تشبه فى بدايتها تلك المناقشة التى دارت بين الناشر وكاتب القصة فى قصة «اختبار البودنج» ، فهى تدور حول الناشرين ، وحول اتجاهاتهم إزاء الكتّاب الناشئين . وحين يعطى الكُتّاب أصول قصصهم للناشرين ، يعتقدون أنه يتحتم عليهم التنويه بأن مضمون هذه القصص مشتق من الحياة بشكل مباشر «ويتوقف مصير مثل تلك الإسهامات كلية على ما إذا كانت هذه المظاريف مرفقا بها طوابع بريد أم لا . فإذا أُرفِقَت الطوابع بها فإنها ترد إلى أصحابها ، أما الباقى فيلقى به على الأرض فى أحد الأركان على زوج من الأحذية الكاوتش ، وعلى تمثال النصر المجنّح Winged Victory ، وعلى كومة من المجلات القديمة بها صورة لناشر يقرأ آخر عدد من مجلّة فرنسية هى «الصحيفة الصغيرة Le Petit Journal» وقد عمد أن يمسك بالمجلة فى الاتجاه الصحيح كما يتضح ذلكّ من الرسوم والصور .. إن القول بوجود سلال مهملات فى مكاتب الناشرين — أكذوبة . » فى هذا السياق تكتسب كلمات أو . هنرى عن قصته رنة ساخرة واضحة : «إن مهمة المقدمة تحذيرك من مفارق الطرق التى توجد فى القصة الحقيقية .. ولأنها تستهدف ذلك فهى تُحكى بطريقة بسيطة عن طريق استبدال أدوات الوصل بالصِّفات ، كلما كان ذلك ممكنا . وأيا كانت المظاهر الأسلوبية التى ستظهر فى هذه المقدمة فإنها تتوقف على عامل المطبعة . » وبطل القصة الكاتب المبتدئ بتيت Pettit يكتب قصص حب «ذات بناء جيد ، وأحداثها ذات ترتيب منطق منظم ، إلا أننى اكتشفت نقصا فى حيويتها ، فقد رأيت هذه القصص كما لو كنت أرى صدفات حسنة المظهر دقيقة الترتيب ، ولكنها خاوية من مادتها وعصارتها الحية . » وتدور بعد ذلك بين المؤلف وبتيت مناقشة من خلالها يحاول كاتب القصة الدفاع عن نفسه : «يقول بتيت : لقد بعت الأسبوع الماضى قصّة تدور حول معركة بالمسدسات فى إحدى مدن التعدين فى أريزونا . فى هذه المعركة سحب البطل مسدسه عيار ٤٥ وأطلق الرصاص على سبعة من اللصوص بترتيب توافدهم من الباب . والآن إذا استطاع مسدس يحمل ست طلقات أن .. ، قلت : (حسن . هذا أمر مختلف ، فأريزونا بعيدة جدا عن نيويورك . وقد كان يمكن أن أكتب عن رجل يشنق بأنشوطة أو يطارده اثنان من عمال التراحيل لو أردت . ولم يكن أحد ليلاحظ ذلك حتى يتنبه إلى الخطأ. فتصيّد الأخطاء إياه من جهة ماك أدمز Mc Adams Junction ويكتب للصحيفة مشيرا إليه . ولكنك على وشك أن تواجه مشكلة أخرى :

«إن هذا الشىء الذى يدعونه الحب شائع فى نيويورك كشيوعه فى شيبويجان Sheboygan خلال موسم بشائر البصل . »

ويقع بيتيت فى الحب حسب نصيحة المؤلف ، ورغم ذلك يكتب بطريقة أسوأ : «كانت القصة هراء عاطفيا ، مليئة بالتهدج والذاتيّة الجياشة ، والفنية التى كان بتيت قد اكتسبها ضاعت . إن متابعة جملها اللزجة تثير تهكم الخادمة العاطفية المتأوهة . » بعد ذلك يتغير الموقف ، ويصبح بتيت موضع حب فتاة كانت «تعبده ، وتثير ضجره من آن لآخر» . ويكتب بتيت قصة تنال إعجاب المؤلف «اقتحمتُ غرفة بتيت وضربته على ظهره ، وناديته بأسماء الخلدين الذين يعجب بهم . تثاءب بتيت راجيا أن أتركه يعاود نومه . » وتنتهى القصة بأن يمزّق بتيت المخطوط ، ويصر على العودة إلى منزله .

«أنك لا تستطيع الكتابة بالحبر ، ولا تستطيع أن تكتب بدماء قلبك ، ولكنك تستطيع الكتابة بدم قلب شخص آخر لكى تكون فنّاناً يجب أن تكون نذلا . حسن إننى أفضل ألا بام Alabam القديم ومحل الجنرال . هل معك ولعة أيها الحصان العجوز ..» ذهبت مع بتيت إلى المخزن رافضا التسليم .. قلت بلا تفكير فى محاولة أخيرة : «ما رأيك فى سوناتات شكسبير ؟ » قال بتيت : «نذل إنهم يعطونك إياه وأنت تَقُوم ببيعه ، أعنى الحب كما تعلم . إننى أفضل بيع المحاريث لحساب أبى » غير أنى اعترضت «ولكنك تعارض ما قرره العظماء » قال بتيتْ : «وداعا أيها الحصان العجوز . » وواصلت «النقاد ... ولكن .. افترض .. إن استطاع الجنرال أن يوظف بائعا لا بأس به أو محاسبا فى محله هناك ، فأرجو أن يحيطنى علما . هل تفعل ذلك ؟ »

هنا تمس سخرية أو . هنرى صناعة الأدب ذاتها . وهذه القصة تلق بعض الضوء على ما تحدثنا عنه منذ قليل : أعنى غياب أى تآلف عاطفى (بما فى ذلك عاطفة الحب) فى قصص أو . هنرى ورفض أو . هنرى لقوانين «قصة الحب» أمر مبرر تماما فى هذه القصة وبطريقة واضحة .

وتقود المحاكاة الساخرة إلى شئ آخر ، كان أمل أو هنرى أن يعثر عليه . ولقد وُجِدَت فى مكتب أو . هنرى بعد موته قصة لم تكتمل هى قصة «الحلم» (نشرت بعد موته فى مجموعة الحجر الدوّار ١٩١٢) . وقد أراد أو . هنرى لهذه القصة — فيما يبدو — أن تكون قصة جادة تماما إلى درجة الاكتئاب ، فهى تتضمن السجن والمحاكمة والحكم بالإعدم . ثم يحين وقت الإعدام ، إعدام إحدى الشخصيات ، ويجتمع فى غرفة الإعدام حوالى عشرين شخصا (هم ضباط السجن والصحفيون وبعض الجمهور) . وتنتهى القصة عند هذه النقطة . ومن المعروف أن أو . هنرى كان ينتوى أن يثير فيما بعد ما يتخيله رجلٌ محكوم عليه بالإعدام من صور تغطى تماما على الواقع : صورة حياة الأسرة ، بيت صغير وطفل وزوجة «صور الاتهام والمحاكمة والإدانة والموت على الكرسى الكهربائى .. كان حلما كل ذلك .. يأخذ زوجته بين ذراعيه ، ويقبل الطفل .. نعم ، هنا تكمن السعادة .. لقد كان ذلك حلما ، كابوسا .. ثم يُضغط على الزر الذى يوصل الكهرباء إلى الكرسى بإشارة من مدير السجن . لقد كان مورى Murray يحيا حلما خاطئا . »

ونعلم من ناقد أو . هنرى بصدد هذه القصة أنه «كان قد خطط أن تكون مغايرة لقصصه الأخرى ، وأنها قد تكون بداية لسلسلة

جديدة من القصص تكتب بأسلوب لم يسبق لأو. هنرى محاولته. لقد قال: (أريد أن يعلم الجمهور أننى قادر على كتابة شئ جديد علىّ، أريد أن أكتب قصة لا أستخدم فيها اللغة الدارجة، قصة ذات حبكة درامية مباشرة واضحة، قصة أكتبها بطريقة تقترب من فكرتى عن كتابة القصة الحقيقية.) هكذا واجه أو. هنرى مشكلة «الشئ الجديد» وضرورة التطور وحتميته، لدرجة أنه فكر فى أن يهجر كتابة القصة القصيرة وأن يكتب بدلا منها روايات، ولكن الحظ كان له طريق آخر، إذ سيظل اسم أو. هنرى مرتبطا إلى الأبد بالقصة القصيرة الكوميدية، أو ما أطلق عليه هو فيما بعد «محاولات قلم» و «لعب أطفال». ومع ذلك فتطور القصة القصيرة الأمريكية مستمر فى الحقيقة على الطريق الذى تصوره او. هنرى. وثم فى القصص الأمريكى المعاصر حركة بارزة نحو قصة السلوك والأخلاق، والقصة السيكولوجية (دريزر Draiser وشيروود Sherwood وأنـــدرسـون Anderson ووالـــدو فـــرانك Waldo Frank وبن هيشت Ben Hecht وآخرون). فى هذه القصص يكون اختيار مادة القصة ذا مغزى شكلى أعظم من البناء نفسه. وتكتب هذه القصص بعناية فائقة، حيث تصبح البواعث والمبررات مركز اهتمام الكاتب.[١١] وهكذا فتحت قصص أو. هنرى أبواب هذا التجديد، وذلك بما تحمله فى صميمها من محاكاة ساخرة.

الهوامش :

1. *Blagorodnyj žulik i drugie rasskazy* (*The Gentle Grafter and Other Stories*). Edited and with an introduction by Evgenij Zamjatin and K. I. Čukovskij. Moscow-Leningrad: Gos, Izd., "Vsemirnaja Literatura," 1924. *Selected Stories from O. Henry*. Edited by C. Alphonso Smith. New York, 1922.

2. See the article, "Žizn′O. Genri" [O. Henry's Life] by K. I. Čukovskij in *Blagorodnyj žulik i drugie rasskazy*, p. 14.

3. Al Jennings, *Through the Shadows with O. Henry* (London, 1924), pp. 159-160. (The Russian translation of this book is *O. Genri na dne* [O. Henry Down and Out], translated and edited by V. Azov. Leningrad, 1925.) We see, then, that the burglar tools and suitcase, despite everything, were put in to motivate the ending—they were invented to replace finger tips because that is what the "central effect" required.

4. The material of the main story—a farcical revolution in Anchuria—recalls Mark Twain's story, "The Great Revolution in Pitcairn."

5. K. I. Čukovskij, "Žizn′O. Genri," *Blagorodnyj žulik i drugie rasskazy*, p. 17.

6. A woman writer famous for her descriptions of nature, who published under the pseudonym of C. Egbert Craddock.

7. A connection with Stevenson is evident here. See his *New Arabian Nights*, which O. Henry mentions at the end of "While the Auto Waits."

8. In the introduction to another Christmas story, O. Henry quips on the same score: "So far has this new practice been carried that nowadays when you read a story in a holiday magazine, the only way you can tell it is a Christmas story is to look at the footnote, which reads 'The incidents in the above story happened on December 25th'—Ed." ("An Unfinished Christmas Story.")

9. From what follows, it is clear that O. Henry means to say here: "... would have purchased an onion." It is the missing onion on which the whole story is built—an example of how he could take the merest trifle and construct an ingenious story out of it.

10. It is likely that "The Badge of Policeman O'Roon" had once been rejected by an editor and that O. Henry wrote "A Dinner at—" by way of reaction.

11. Cf. similarly constructed things: Ambrose Bierce's "An Occurrence at Owl Creek Bridge," and L. Perutz's *Master of the Day of Judgement*.

كاره البشر

داڤيد كونستان

لايختلف كاره البشر[1] (the misanthrope) عن الآخرين ؛ ذلك لأنه يحاكمهم بمقاييسهم هم . إنه يرى نفسه تجسيدا للمثال ((ideal)) اجتماعى قد خانه الآخرون ، وهو يدينهم لضلالهم ونفاقهم . ومع ذلك يبقى المجتمع على ماهو عليه ، دون أن يستطيع كاره البشر أن يسايره . وهو صارم فظ ، يبدو هدفا سهلا للسخرية . ولو كان كائنا غير اجتماعى كالسيكلوب ، أو الناسك ، لما كانت القواعد التى تحكم حياة الجماعة مشكلة عنده ، ولكنه مُعَادٍ للمجتمع ، يحمل فى داخله صورة الشىء الذى يعارضه . وهذا التوتر يتطلب حوارا ، ولعل الأمر أشبه بما قاله شيشرون عن تيمون ـ وهو الكاره الشهير فى أثينا ـ من أنه « لم يتحمل البعد عن شريك واحد لاغير ، لكى ينفث فيه كل مافى قلبه من ضغينة وسموم[2] » وكاره البشر هجائى (ساتيرى) مثله أوجريكيوس القاسى الذى يلغى نقيضه ((tirade)) وهو يتلبث على بوابات مدينة روما الفاسدة ، قبل أن يهجرها إلى الأبد . ولقد كان جوفينال(Juvenal) ذا بصيرة نافذة حين أطلق على المتحدث اسم « أومبريكيوس » ، وهو اسم اشتق من « أومبرا » ((umbra)) التى تعنى « الظلال » ، ذلك لأنه يصوغ نقده للمجتمع وفقا لمثاله الظلِّى .

وكاره البشر صورة غامضة ؛ فهو يتمثل ماينبغى أن يكون عليه الإنسان المتحضر ، ولكنه لايرغب فى أن يكون له دور فى الحضارة . وهو ـ بطبعه ـ يتخلى بسبب عزلته عن سطوة تلك المثل الاجتماعية ، التى هى أساس عدائه للمجتمع ؛ فالفضائل التى يطالب بها تفقد معناها فى مجتمع فرد ، وشكواه من نقائص المجتمع وليس من وجوده . ورغم قسوة مثله ، فثمة شىء بطولى فيه ، ولكنه فى الوقت ذاته ضحية مزاجه العكر .

إنه يندد ويرفض أن يشارك ، وهذا مايميز بينه وبين « النبى » . وهو ينطوى على تناقض ذاتى ، فهو النقيض الذاتى للمجتمع ، وهو الشىء فى اللحظة التى يكون فيها الشىء آخرا ، ولذلك يقدم المجتمع ذاته وينفيها ـ فى آن ـ من خلال كاره البشر . ومع ذلك ، فالطابع الاجتماعى لكاره البشر هو ـ بالتأكيد ـ مايحذرنا من عدّه نموذجا مجردا ؛ فليس انسحابه من المجتمع مجرد نتاج لشخصيته الفردية ، بل هو أمر يتعلق بمعايير العالم وسلوكه . وآخرية كاره البشر آخرية محددة ، بمعنى أن كارهى البشر ليسوا جميعا سواء ، فلكل منهم تاريخ ، هو انعكاس لتاريخ الأشكال الاجتماعية ذاتها . وما يعنينا ـ فى هذا البحث ـ هو هذا التاريخ ؛ ذلك الذى يمكن أن يُطلَقَ عليه الأشكال الأخرى للآخرية .

ونتناول هذا الموضوع من خلال دراسة مسرحيات ثلاث ، تنتمى كل منها إلى مؤلف مسرحى متمكن ، وهى مسرحية « ديسكولوس » ((Dyscolus)) لمناندر ((Menander)) وتسمى ـ أيضا ـ « كاره البشر » ومسرحية « تيمون آثينا » (Timon of—

Athens) لشكسبير ، و«كاره البشر» (Le Misanthrope) لموليير، وسنستكشف فى كل من هذه المسرحيات كيفية تفاعل هذا النموذج مع عقدة المسرحية وتكوينها . وسنعنى ــ فضلا عن ذلك ــ بالقيم التى تكون كلا من الشخصية والحدث ، بالتناقضات أو المشاكل التى ينطوى عليها المثال الاجتماعى ذاته . وفى هذا المستوى الذى يمكن أن نطلق عليه مستوى المعنى والدلالة فى العمل ، نستطيع المقارنة بين مختلف تجليات كاره البشر فى أثيناالقديمة ،وفى لندن الإليزابيثية ، وفى فرنسا إبان حكم لويس الرابع عشر .

ولقد قال المؤرخ كريستيان ميير ــ فى معرض فكره السياسى ــ «إن خصوصية أية ثقافة أجنبية لاتُفْهَم دون تمييزها عن غيرها ، أو على الأقل عن ثقافة المتلقى نفسه» .[٣] ويصدق هذا القول على الثقافة الأم ، ولكن المرء يحتاج إلى محور للمقارنة ؛ ذلك لأن المفهوم أقل قيمة من الشخصية فى دراسة الأدب ، ولتحقيق هذه الغاية يخدمنا كاره البشر .

ومن الواضح أن مشروعنا ــ من منظور المنهج ــ ليس جدول مؤثرات بسيط ، فليس هناك دليل على أن موليير كان يعرف شيئا عن شكسبير ، أو عن مسرحية مناندر التى أنقذت من رمال مصر ، ونشرت لأول مرة عام ١٩٥٩ ، ولكن التأثيرات غير المباشرة لاينبغى أن تستبعد ، فربما كان موليير على علم بترجمة إيطالية لمسرحية «تيمون» ، يضاف إلى ذلك أن موليير وشكسبير كانا يألفان «أوليولاريا» ((Aulularia)) لبلوتوس ((plautus)) ، تلك التى تصور بخيلا . وتشبه مسرحية «ديسكولوس» فى بعض النواحى المهمة ، بل إن المسرحيتين« أوليولاريا»و« ديسكولوس » ، بتناولها معا توحيان بنمط أساسى من أنماط الكوميديا الإغريقية . ومن المفيد أن نرى الكيفية التى تغير بها هذا النمط فى الدراما بعد ذلك ، فيتخذ شكل الحكى بالإمكانات الكامنة فى أساليب الحياة الجديدة والتراكيب المتجددة للمعنى . ويكمن جانب من قوة الأعمال الأدبية العظيمة فى أنها تحقق نظام البواعث والمشاعر والرموز الموجودة فى ثقافة ما فى أشمل شكل إبداعى ، أو كما يقول لوسيان جولدمان «تركيب كليات جديدة»[٤] . وتحمل مثل هذه الكليات ــ دائما ــ آثار الجهود المبذولة فى خلقها والإبقاء عليها فى حال من التوتر . ولايقتصر « اللاتركيب » عند جولدمان على الأبنية القديمةفحسب ،بل يشمل الجديدة بدورها .

وبينما تتجلى هذه الأبنية بكل تعقيداتها فى نتاج الخلق الثقافى تحمل ــ بصفتها وظيفة للمطالب الحية ــ ارتباطا بأشكال الإنتاج وإعادة الإنتاج الثقافى ، تلك الأشكال التى تعرف أنها تغيرت تغيرا عميقا من عالم دولة المدينة القديمة (أثينا) إلى عالم الأمم الأوروبية فى عصر النهضة . وليس كاره البشر الذى يعيش فى مجتمع «الملاك من الفلاحين» هو نفسه الذى يعيش فى عالم الرأسمالية السلعية الجديدة ، فالمسرحية التى تصوره ترتبط بسياقها الاجتماعى . ولكى لتحقق من صحة ذلك ــ أو نجعله مقبولا على الأقل ــ نأتى إلى المسرحيات ذاتها .

يعيش كاره البشر ، واسمه كنيمون ، فى مسرحية مناندر مع ابنته وعبد كهل يدبر له شؤون المنزل ، فى مزرعته التى يفلحها بنفسه . والمزرعة واسعة خصبة ، تمكنه من الاستقلال المادى ، وقيمتها لايستهان بها . وينفر كنيمون من صحبة الآخرين إلى درجة أنه يهجر الفلاحة ويترك قطعاً من أرضه ، تقع بالقرب من الطريق العام دون زراعة ، وإذا اقتحم غريب أرضه تلقّاه بقذائف من كتل طينية وحجارة . ولكنه يكتشف خداع تظاهره بالاكتفاء الذاتى ، عندما يهبط إلى البئر باحثا عن دلو سقط من حبله البالى ، ويتطلب الأمر مساعدة الجيران الكريمة فى إخراج كنيمون من البئر ويأتى شابان لإنقاذه ، أحدهما جورجياس ابن زوجته المنفصلة عنه ، تلك التى يعيش معها جورجياس بالقرب من كنيمون فى حالة فقر نسبية ، والآخر سوستراتوس وهو شاب غنى أنيق من المدينة يحب ابنة كنيمون ، ويحاول منذ البداية اكتساب ثقة الأب كى يوافق على زواجه من ابنته . ويبدو أن إنقاذ كنيمون من البئر يحقق له ذلك ، فيستسلم كنيمون أو بالمعنى الأصح يسلم مسؤولية أمر الفتاة إلى أخيها غير الشقيق جورجياس الذى يوافق بسرور على الزواج . وبهذا يستعد كنيمون للانعزال التام ، ولكنه لاينجح فى ذلك ، إذ يمنعه هزل الطباخ والعبد ، وكلاهما عانى ــ قبل ذلك ــ من رداءة طبعه وسوء معاملته لها . ويجرى الاستعداد لزفاف الفتاة إلى سوستراتوس وزفاف أخيها جورجياس إلى أخت سوستراتوس ، إذ إن الأخير أقنع والده أن يزوج ابنته من جورجياس وهو إنسان جدير بها مع أنه فقير ، كنوع من الخاتمة للحدث الرومانسى الأساسى . وخلال ذلك كله يعامل الطباخ والعبد كنيمون ــ الذى مازال ضعيفا متداعيا بسبب سقوطه فى البئر ــ بخشونة ، ويغيظانه ويجبرانه على الرقص والاشتراك فى احتفال الزفاف برغم احتجاجه .

ومن الممكن ــ هنا ــ أن نتتبع خيطين أو تيمتين فى هذه القصة ؛ أولها قصة الحب الرومانسية التى تدور بين سوستراتوس وبنت كنيمون ، والتى تتطلبها الكوميديا الجديدة ، وثانيهما دراسة شخصية كنيمون . ولقد حاول أرڤين شافر ، فى دراسة شاملة أن يبرهن على أن « مناندر يقترب من حل ، ولكن هذين العنصرين غير قابلين للتوافق ، ولذلك تنجح المسرحية فى تحقيق وحدة أحداث تامة »[٥] على أن تقسيم شافر يتجنب المنطق المتضمن فى العلاقات الاجتماعية فى دولة المدينة القديمة ؛ ذلك المنطق الذى يجعل من انعزال كنيمون ومصير ابنته قضية واحدة . ولا أقصد هنا مجرد ظرف عارض يقف فى طريق رغبة سوستراتوس وزواجه من الفتاة ، فهذه النظرة إلى الأمر لاتغير من تمييز شافر ، بل أعنى أن كنيمون وابنته (وهى شخصية وديعة ولكنها غامضة ، فليس لها سوى دور صغير يقرب من اثنى عشر سطرا فى المسرحية ، ولذلك لانكاد نراها إلا قليلا) يكونان معا «أسرة » ، أو (oikos) باللغة اليونانية . وهذه هى الوحدة التى يخلقها بُغض كنيمون ، فيعزله عن العالم الاجتماعى . ومن الملاحظ أن مثل هذه الأسر كانت تعتبر قادرة على الاستقلال الذاتى ، ولكن تربطها معا ــ فى الوقت ذاته ــ مشاعر مشتركة وشعائر جماعية وروابط الزواج . ومن هنا ، فالمعادل الاجتماعي لانسحاب

كنيمون يتمثل في فسخ هذه الروابط ، وذلك بانفصاله عن زوجته إلى التعبير المطلق في عزل ابنته ؛ ذلك الذى يشير إلى زوال صلة العلاقة التي تربط أسرته بالمجتمع ككل . وبهذه النظرة ، نرى أن المعنى الحقيقي لبغض كنيمون يكمن في تنازله عن مسؤولية أسرته بما فيها الجيل الثاني . وتتطرق المسرحية إلى موضوع (تيمة) المسؤولية أو القوامة في بدايتها ، حين يشير سوستراتوس إلى أنه بعث عبده ليبحث عن والد الفتاة ، أو «ولى أمر الأسرة» (سطر ٧٣ - ٧٤) الذى يسمى باليونانية (kyrios) ويملك - حسب القانون الأثيني - قوامة قانونية على زوجته وأولاده ، وعلى ملكيته ، وعلى الأخريات من أخواته غير المتزوجات اللواتى لا ولى لهن غيره . وعند هذا الحد ، لا يعرف سوستراتوس ببساطة ولى أمر الفتاة ، لكن هذه الإشارة الخفية للأشكال يتم تطويرها بعد قليل بالارتباط بعد مقابلة سوستراتوس والفتاة في المشهد الوحيد الذى تظهر فيه ، فقد خرجت من منزلها لتملأ إبريقا بالماء (ذلك لأن الدلو الذى ذكرناه من قبل قد سقط في البئر) فيبدى سوستراتوس استعداده لجلب الماء لها .

لكن عبدا لجورجياس - وقد استرق السمع إلى هذا الحوار - يلعن في نفسه عدم اهتمام كنيمون بخروج بنت صغيرة عفيفة بمفردها ، فيقرر إبلاغ جورجياس بالأمر ليتوليا أمرها (epi meleia) (ص ٢٢٠ - ٢٢٩) ويؤنب جورجياس - عند مجيئه - العبد على وقوفه موقف المتفرج (allotrios) (٢٣٨)قائلا إنه لايصح للمرء أن يهرب من علاقة قرابة ، وهو يستخدم هنا كلمة (oikeiotés)) (ص ٢٤٠) التي يخبرنا مصنف معاجم بيزنطية أنها تدل على روابط الزواج ، في حين أن ماناندر يقصد بها علاقة الدم بالمعنى الواسع [٦] ، ويواصل جورجياس قائلا إن والدها يريد أن يتنكر لقرابتنا له ، ولكن علينا ألا نحاكيه في فظاظته . وفي نهاية المسرحية يعترف كنيمون بفشله كرب للبيت ويقبل جورجياس ابنا له ، فأرجح الظن أنه ليس هناك من يرضى به الكاره للبشر سوى نفسه (٧٢٩ - ٧٣٥ - ٧٣٧ - ٧٣٩) .

وعند هذه النقطة من المسرحية يتحقق نوع من حل العقدة ؛ ذلك لأن أسرة كنيمون قد تحررت من قيود طبعه المزاجي الحاد ، واستعادت علاقتها بالأسر الأخرى . ويظهر ذلك على نحو مباشر في موافقة جورجياس على زواج سوستراتوس من أخته غير الشقيقة . ومن وجهة النظر هذه يمكن فهم وظيفه حب سوستراتوس ، بوصفه التعبير العاطفي أو الشخصي عن القواعد الموضوعية للقرابة في المجتمع الأثيني ؛ ذلك الذى يمثل جماعة منغلقة التزاوج ، أى جماعة يتزوج فيها المواطنون فيما بينهم ، بينما يحرم الغرباء على نحو صارم من مثل هذه العلاقة . وبعبارة أخرى فإن حب سوستراتوس لابنة كنيمون مظهر لمطالبة دولة المدينة بحقوقها من أسرة كنيمون ، تلك التي كان - بانعزاله - ينكرها . وبذلك يمكن النظر إلى موضوع (ثيمة) بغض كنيمون للمجتمع وقصة الحب بوصفهما وجهى عملة واحدة .

ولاننكر أن كنيمون نفسه يظل بمعزل عن هذه الترتيبات الجديدة ، متنصلا من أى اهتمام بمن يتزوج ابنته (٧٥٢) مطالبا فقط بتوفير مايعوله هو وزوجته (٧٣٩) . وقد يشوب عناده روح الحل الكوميدى ، ولكن التحول السريع لشخصية كاره البشر سيكون غير متسق مع طبيعتها ، فكنيمون لايخضع ، كما لايخضع تيمون في مسرحية شكسبير وألسيست في مسرحية موليير ، لمثل هذا التحول . وفوق ذلك ، ينال التحول السريع من كرامة كنيمون الجوهرية ، فهو يملك مثل تيمون وألسيست نوعا من النبالة أو الفضيلة . وقد ألمحنا إلى أن الطبيعة المزدوجة تنتمى إلى المفهوم الجوهرى لكاره البشر ، فلنستكشف الآن كيفية توظيف ماناندر له .

في بداية أحداث المسرحية ، حين يرجع عبد سوستراتوس لاهثا من مقابلة كنيمون ، يقول سوستراتوس لا على سبيل الدفاع عن كنيمون بل محاولا التماس العذر لسلوكه : «إن الفلاح الفقير ممرور ، وليس هذا هو حال كنيمون وحده ، بل يشاركه في ذلك كل الفلاحين» (١٢٠ - ١٣١) ومع أن سوستراتوس يفقد شجاعته عند وصول كنيمون إلا أن تصوره نموذج شائع للفلاح المكد الخشن ، يترجع صداه ويتضخم طوال المسرحية . ويلاحظ جورجياس - فيما بعد - أن نقمة كنيمون موجهة ضد الحياة العاطلة التي يعيشها الناس (٣٥٥ - ٣٥٧) وحتى كنيمون نفسه يظهر هذا الجانب لفظاظته حين يشاهد جماعة تجهز لاحتفال نحر القرابين للإله «بان» (Pan) الذى «يقيم» مع الحوريات بالقرب من بيت كنيمون ، فيلاحظ أن هذه التقوى المسرفة ليست من أجل الآلهة بل من أجلهم هم ، فالإله نفسه يرضى ببعض كعك وببخور الطقوس . وأن الغرض من الذبائح المشوية هو أن يلتهمها الناس (٤٤٩ - ٤٥٣) . وفي النهاية ، بعد أن أنقذ كنيمون من البئر بمجهود جورجياس وبمساعدة سوستراتوس الذاهل ، يلقى - مع اعترافه أن الإنسان يحتاج إلى مساعدة الآخرين ولا يمكن أن يستقل عنهم استقلالا كاملا - تفسيرا واعتذارا عن سلوكه ؛ فيقول إنه قد لاحظ جشع الإنسان الماكر . وتصور أنه لا أحد يراعى حقوق الآخرين ومشاعرهم (٧١٨ - ٧٢١) ، وما فعله جورجياس هو الذى قلب هذا الحكم ، خصوصا في ضوء معاملة كنيمون له . ولكن كنيمون لايزال يحاول الدفاع عن نفسه : «لو كان كل إنسان مثلى لما كان هناك محاكم ولا مساجين ، ولا حتى حروب ، ولكان كل إنسان راضيا عن نصيبه العادل (٧٤٣ - ٤٥) وفي الحقيقة ، فإن مثل هذا الشعور شيء مألوف عند الإغريق ، أى أن المشاكل تظهر حين يتدخل الناس في شؤون غيرهم . ومع هذا ، فهي لحظة درامية رائعة . ويرى ناقد من النقاد أن ذلك إنجاز جدير بالاعتبار لماناندر ؛ ذلك لأنه بعد ثلاثة مشاهد من جعله كنيمون مسخا (ربما مسخا مضحكا ، ولكنه لايثير عطف المشاهدين ولو للحظة) يستطيع تحويله إلى إنسان ، يحاول أن يعيش حياته دون مساعدة الآخرين ، وليست هذه المحاولة مؤثرة فحسب بل تنطوى على شيء نبيل» [٧] ورأينا أن هذا الجانب من شخصية كنيمون يمكن التنبوء به ، فهناك دلالات أخرى مثل المفتتح (البرولوج) الذى يلقيه الإله بان ، ويصف فيه ابنة كنيمون بأنها «مثل أبيها في التنشئة الطيبة ، ولاتعرف التفاهة» (٣٥ - ٣٦) . في الواقع ، تبدو هذه المقارنة بين الابنة والأب غريبة إلى درجة أن بعض المحققين قد غيروا في نص المسرحية ، ولكن سوستراتوس نفسه يتحدث فيما بعد عن التربية المتحررة المهذبة التي

حظيت بها الفتاة مع والدها الجلف ، والتى حمتها من التأثير الفاسد لمربيات الأطفال وحين يراها سوستراتوس ، يؤخذ بأسلوبها المتحرر وسط الجلافة القروية ((rusticity)) .

ويرى دارس من الدارسين أن عيوب كنيمون لاتنسج على منوال نموذج كاره البشر الأصلى فحسب ، بل وعلى منوال نموذج القروى الجلف الخشن ، من مثل «مزارع (agroikos)» ثيوفراستوس (Theophrastos)) وأرسطو غير المتحضر «الذى استخدمه مناندر فى تصوير الجلافة القروية المفرطة»[٨] ولكن صورة الجلف القروى ((the rustic)) ثنائية الدلالة ، إذ تحمل فى طياتها تضمينات من الاستقلال الشديد والاستقامة والاجتهاد والشرف إلى جانب اللااجتماعية الصامتة الفظة . وإذن فكنيمون تجسيد لمثال ((ideal)) وتجسيد لرذيلة . وكما يقول باحث يعجب بأخلاقيات مناندر ووعظه «فإن الجلافة القروية عيب عند ثيوفراستوس ، ولكنها تقترن عند مناندر بالاستقلال النبيل والبراعة»[٩] .

وإذا كان كاره البشر فى مسرحية مناندر يفهم بوصفه نموذجا معينا للفلاح الأثينى - مهما يكن فيه من مبالغة - فإنه يوحى بأن اكتفاءه الذاتى ليس مجرد وهم شخصى ، بل هو اختيار حقيقى ، أو - على الأقل - اختيار مقبول أيديولوجيا . وفى الواقع أنه يجمع بين الاثنين ، فقد كان أسلوب حياة كنيمون قابلا للتطبيق تماما ، لأنه كان باستطاعة الفلاح المالك أن يتعيش بمجهوده وحده ، ولاتحتمل مثل هذه المعيشة مزاجا رائقا . إذن فأكبر الظن أن تصوير مناندر لملكية كنيمون وظروفه تصوير واقعى . وأهم من ذلك أن صورة الأسرة المستقلة ذاتيا كانت صورة عريقة فى مجتمع دولة المدينة . ولقد عالجها أرسطوفان ((Aristophanes)) بشكل ممتاز فى مسرحيته «أكارنيتز» ((Acharnians)) التى أخرجت قبل «ديسكولوس» بحوالى قرن ، ويبدو فيها البطل ديكايوپوليس ((Dicaeopolis)) ، ومعناه «المدينة العادلة» ، ممتعضا من فساد المواطنين الذين لايبذلون أى جهد للوصول إلى سلام مشرف مع اسبارطة ((Sparta)) ، فينسحب إلى ضيعته فى الريف ، ويوقع مع العدو معاهدة سلام منفردة . وتقوم القصة الخيالية على الفكرة الأساسية التى تؤكد أن الأسرة الواحدة تعمل كالمدينة ، مستقلة ومكتفية بذاتها ، وهناك - طبعا - اختلاف كبير فى الروح بين كلا الكاتبين المسرحيين ، فبطل أرسطوفان ينجح فى مغامرته الشجاعة نجاحا كبيرا مما يجعل الأثينيين يتضرعون إليه للاشتراك فى المعاهدة التى عقدها ، بينما يعانى بطل مناندر من الإذلال ، ولكن كنيمون - على أية حال - لايقهر تماما ، فثمة توتر قائم بين الاكتفاء الذاتى والمجتمع ، ويتضح ذلك فى كرامته العنيدة .

ولقد كان هذا التوتر حقيقيا بالقياس إلى أيديولوجية دولة المدينة ، فى حين أن التمييز الطبقى المتزايد فى العهد الهلينى ، مع التغير السياسى لصالح الملاك الكبار الذين يدعمهم المقدونيون ، كانا يزيلان - على نحو متزايد - صورة الأسلاف عن مجتمع المواطنين الفلاحين . وللتغلب على هذا ، وفى الوقت نفسه لتمييع مشاكل الصراع الطبقى والاجتماعى الحقيقية ، يسير مناندر على عدة محاور ،

فيقترح - أولا ، وعلى المستوى الأخلاق ، مبدأ احترام الآخرين ومراعاتهم أو «حب البشر» ((Philanthropia)) بالمعنى الواسع للتعبير الإغريق ، وذلك للوقوف ضد بغض البشر المفسد عند كنيمون . وقد تأكد هذا الملمح من المسرحية بسبب حب الكلاسيكيين للنقد الأخلاق .

ويقول دارس من دارسى مسرحية مناندر«يصور لنا مناندر فى مسرحية ديسكولوس ، بوضوح تام ، الشقاق القائم بين المدينة والريف فى أثينا فى أواخر القرن الرابع قبل الميلاد ،ويبين فى الوقت نفسه ، أن بذور «حب البشر» تحل المشكلة إذا نمت ، فتجمع بين تهذيب المدينة وخبرة الريف العملية ، فيتكاثف التأثير الموحد العظيم لهذا الشعور بالحب»[١٠] ولكن يجب التسليم بأن هذا الحب النبيل لايخفف نزعة كنيمون إلى الشك والارتياب والانفعال .

ويركز مدخل مختلف ، فى النظر إلى المسرحية ، على طريقة تقديم كاليبيديس ((Kallipides)) وهو أب سوستراتوس ، ذلك الذى يبجله جورجياس . وهو رجل ثرى ولكنه شريف وفلاح لا مثيل له (٧٧٤ - ٧٧٥) إنه يوافق على زواج سوستراتوس من ابنة كنيمون ، ولكنه يرفض طلب ابنه المفاجىء فى بداية الفصل الخامس بأن تتزوج أخته من جورجياس ، فزيجتان من أسرة فقيرة أمر صعب القبول (٧٩٥ - ٧٩٦) ، وأعتقد أن مقاومة كاليبيديس رغم أنها مؤقتة ، لايقصد منها سوى موازنة العائق الذى يمثله كنيمون ، وبذلك يدفع مناندر كلا من الطرفين ، الفقير والغنى ، المهذب والجلف ، إلى شىء من التنازل ، ويحدد المشهد - ضمنا - أسباب احتراس كنيمون ، كما يحدد ذلك الجانب المنطق لسلوكه . وعلى أية حال فليس طبعه الجلف هو الحاجز الوحيد الذى يحول دون العلاقات الخصبة الحرة التى تربط بين كل المواطنين . ويتوج سوستراتوس طلبه لزواج أخته من جورجياس بمحاضرة أخلاقية تهذيبية عن الاستعمال الصحيح للثروة ، تلك التى يملكها المرء لمدى زمنى قصير ، فالتصرف النبيل هو مساعدة الجميع وإسعاد أكبر عدد ممكن من الناس ، فمثل ذلك التصرف خالد تظهر فوائده فى وقت الضيق (٨٠٥ - ٨١٠) وهنا نرى الأخلاقية على مستوى تجريد سام وظنى،وهو تجريد يمكن إثباته عن طريق تحليل أسلوبى . إن كاليبيديس يصغى إلى المحاضرة الجدية باحترام واستمتاع ، ويستسلم مذكرا ابنه بلطف :

«أنت تعرفنى ياسوستراتوس» (٨١٣) .

ويظل كنيمون خارج «الدائرة المحظوظة» ، ويلجأ مناندر - لكى يجذبه إليها - إلى الاحتفال الصاخب ، فى خاتمة هزلية ساخرة ، بإيقاعات جديدة وموسيق ، ورقص حافل بالخشونة مع كنيمون النافر من الرقص ، ولكنه يضطر إلى الاشتراك فى الاحتفال . وهنا - أيضا - نرى روح دولة المدينة على مستوى الشعائر الجماعية الاحتفالية . وقد تكون مقاومة كنيمون المستمرة ذات معنى ، ولكن هوية الانتماء إلى الجماعة قد لاتظل فى المستوى نفسه من الإرادة الفردية . ويجب أن ندرك - هنا - وجود عنصر انتشالى معين ، فى الحياة الاجتماعية فى أثينا ، له مكانه فى مسرح ديونيسوس[١١] : ويمكن للشاعر المسرحى الغوص فى هذا المستوى من الأيديولوجية

ليجد حلا لتوتر الحكى ؛ فالاحتفال ورابطة الزواج الاجتماعية واستقلال الأسرة الواحدة ، كل ذلك يشكل النسيج الأيديولوجى لأحداث المسرحية ، ويحدد ـ من ثم ـ كاره البشر بفضائله ونقائصه . ولذلك ، وعلى أساس من كيفية خاصة بثقافة دولة المدينة القديمة ، يحل انفصاله .

*

وليست «تيمون أثينا» لشيكسبير مسرحية كوميدية تماما ، بالرغم من أنها مأخوذة عن سوابق كوميدية ، وتنم عن انتساب ماهذا النوع الأدبى . وتوجد الإشارات الأولى لشخصية تيمون عند أرسطوفان ، حيث يذكر ناسكا يلعن البشر جميعا . وقد أعطى بعض الشعراء الكوميديين دوراً بارزاً لهذا الناسك ، ولكن هذه الآثار قد ضاعت للأسف . ولقد كان شيكسبير على علم بهذا النموذج الكاره للبشر فى «حياة مارك أنطونى» (Plutarch) ، وكذلك فى «حياة الكيباديس» (Life of Alcibiades) وأعنى نموذج القائد الأثينى الأرستقراطى الذى يقدمه شيكسبير بوصفه شخصية بارزة فى قصة تيمون . وأما الفكرة التى ترى أن تيمون كان ذات يوم ثرياً وكريماً مسرفاً ، وأن أصدقاءه هجروه بعد أن أنفق كل أمواله ، فهى فكرة ترجع إلى «حوار تيمون» للوسيان ((Lucian) وهو كاتب إغريقى عاش فى القرن الثانى الميلادى . وفى هذه الصياغة ، يرجع بغض تيمون للبشر إلى الامتعاض والخيبة ، ولكن هذه المرحلة من حياته تذكر فقط ولا تمثل ، كما هو الحال فى مسرحية شيكسبير . إذ يركز لوسيان على لحظة متأخرة يكتشف فيها تيمون ، بفضل تدخل الإله جوبيتر ((Jupiter) ، كنزا دفينا ، إلا أن هذا الكسب المفاجىء لايصلح من مزاجه شيئا بل يدعمه ، ويسمح له فى الوقت ذاته بالانتصار على أصدقائه المجاملين السابقين ، الذين يسرعون إليه عند سماع خبر ثرائه الجديد ، فيشيعهم بالضرب واللعن . وقد قدّمت صياغة مسرحية لحوار لوسيان فى أواخر القرن الخامس عشر فى «فرارا» على يد الشاعر الإيطالى ماتيوماريا بوياردو ، الذى وسع إلى حد ما من الرواية الأصلية ، بإضافة قصة موازية تدور حول مبذر آخر تنتهى به بسبب ديونه إلى السجن ، لكنه يعرف أن والده قد أودع ذهبا فى مقبرته ، تحسبا لمثل هذا المصير . ولكن تيمون ، للأسف ، يكتشف هذا الذهب ، وهو يبحث عن مخبأ لكنزه ، فتنشب معركة بينه وبين عبيد الشاب السجين ، وتؤكد الخاتمة أن الشاب يحظى بالذهب ، بعد أن يتعلم المغزى الخلقى ، وهو الاستعمال الكريم للمال ، بوصفه فضيلة تتراوح بين البخل والإسراف ، ولكن شيكسبير لم يستخدم هذه العقدة الفرعية ، لو كان قد عرفها .

وهناك صياغة أخرى للقصة جديرة بالذكر ، وهى كوميديا إنجليزية مجهولة المؤلف ، تشبه تناول شيكسبير شبها جوهريا ، خصوصا المشاهد الأولى التى تبين إسراف تيمون ، ودور العبد الأمين الذى مازال مُخْلصا لتيمون برغم سقوطه . وثمة عقدة فرعية تدور ـ هذه المرة ـ حول غنى أحمق ، يضيع ثروته على وعد بحصان ذى جناحين ، ويغرى تيمون نفسه عروس هذا الأحمق بالرحيل معه فى ليلة الزفاف . ولانعرف أية واحدة من المسرحيتين قد أخذت عن الأخرى ، أو ما إذا كانت كلتاهما قد اعتمدت على مصدر مشترك غير معروف لنا . وعلى كل حال ، لم يكن تيمون شيكسبير عاشقا ، ولاتردد العقدة الفرعية ، التى تدور حول شخصية الكيباديس كما أسلفت ، ثيمة الإسراف اللا معقول ، وإنما تصور قضايا العلاقات والمسؤوليات المدنية ، مما يطبع المسرحية بطابع خاص بها .

ونبدأ نقاشنا بتناول مشهد غريب ، يثير الشفقة ، يدور حول تيمون والفيلسوف أبيمانتوس ((Apemantus)) وهو ناقد متصلب ، ممرور من حمق البشر ، على منوال ديوجنيس (Diogenes) الساخر من كل شيء . ويمثل هذا المشهد المقابلة الثانية من سلسلة المقابلات ، أمام كهف تيمون ، حين هرب بعد أن اكتشف جحود أصدقائه ، إذ جاء الكيباديس من قبل ، منفيا من أثينا يحاول حشد جيش يهاجمها به ، فيعطيه تيمون من ذهبه الجديد ، وكذلك يعطى المحظيتين اللتين تصاحبانه ، بشرط أن تنشرا عدوى الزهرى . وبعد ذلك ، بعد انتشار خبر الذهب ، يجيء بعض قطاع الطرق ، والعبد المخلص ، وشاعر ورسام من ثلة تيمون القديمة ، وبعض أعضاء مجلس الشيوخ ، ليتوسلوا إليه كى يعاونهم لمواجهة حصار الكيباديس . وكما نرى ، فإن أسباب هذه المقابلات متنوعة كما هو الحال بالنسبة إلى نتائجها . أما أبيمانتوس فلا يرغب فى الذهب ، برغم أنه كان يحضر ، فى أيام رخاء تيمون ، إلى قصره ، إلا أن السبب فى حضوره كان لتأنيبه على كرمه غير المفهوم ومهاجمة نفاق ضيوفه ، فيقول : «إنى أعزف عن اللحم الذى تقدمه فيغصنى ، ولن أجاملك . ياأيتها الآلهة ! كم من الرجال يأكلون تيمون وهو لايراهم . إنه ليحزننى أن أرى مثل هذه الكثرة تغمس لحمها فى دم رجل واحد ، والجنون هو أنه يسعدهم بهذا . (١ ، ٢ ، ٣٨ ـ ٤٢)[١٢] واحتقر ابيمانتوس رفاهية بيت تيمون : «ماالحاجة إلى مثل هذه المآدب والنفخة والأمجاد الزائفة ؟» (١٠١ ـ ٢٤٤) ويرفض هداياه ، بل يتنبأ بالخطر فى عطائه : «إنك ياتيمون ماأكثر ما تهب ، ولذا أخشى من أنك ستغرق فى الديون (٢٤٢ ـ ٢٤٣) . وأدرك الفيلسوف عواقب هذا كله : «يغلق الناس أبوابهم دون الشمس الغاربة» (أى يتحولون عن الإنسان إذا سقط)» (١٤١) . وتبدو هذه المقابلة بين الشخصيتين ، بعد تحول تيمون ، غنية بإمكانات كوميدية ؛ إذ هناك مفارقة فى فكرة مصاحبة كارهى البشر . وتوحى كلمات أبيمانتوس الأولى باحتقاره للمنافسة : «توجهت إلى هنا ، إذ يقال إنك تقلد سلوكى (٤ ـ ٣ ـ ٢٠٠) ويقول تيمون مهاجما :

«لأنك لاتملك كلبا أقلده . ليحل بك السل ! (٢٠٢ ـ ٢٠٣) وهكذا ، إلى أن ينتهى المشهد بعاصفة شتائم مضحكة من قبيل :

«تيمون : إنك لست نظيفا بحيث أبصق عليك !

أبيمانتوس : ليصبك وباء ! أنت أسوأ من أن أشتمك ! (٣٦١ ـ ٣٦٢) ويتدنى الحوار فى النهاية إلى :

«أبيمانتوس : حيوان !

تيمون : عبـد !

أبيمانتوس : ضفدع ، علجوم !

تيمون : وغد ، وغد ، وغد ! (وهو يلقى بحجر عليه» (٣٧٤ ـ ٣٧٧) .

ومذاق هذا الحوار ، مثل شخصية أبيمانتوس نفسه يذكر بحكاية فى بلوتارك ، ولكن شيكسبير يؤسس مثل هذه الشتائم فى اتهامات ، تتعمق الموقف حتى تحمل ثيمة المسرحية .

وينسب أبيمانتوس سلوك تيمون إلى الدافع الإجبارى : «لو أنك بارد الطبع خجِلا من نفسك لكان الأمر طبيعيا ، ولكنك مجبر بالبرود . لولا أنك شحاذٌ لرجعت إلى البلاط مرة أخرى ! (٢٤١ ـ ٢٤٤) .

وأبيمانتوس مخطىء طبعا ، ذلك لأنه يجهل ذهب تيمون . ولكن تيمون يعترف بتأثير حالته السابقة على مرارته الراهنة : «إن تحملى هذه الظروف ، وقد عشت ظروفاً أحسن من قبل ، أمر صعب . ولكنك لم تعرف إلا التعاسة وقد عودك فيها الزمن . لم إذن تكره الإنسان؟ لو لم تكن أفقر رجل لكنت مجاملا فى البلاط» (٢٦٨ ـ٢٧١ ، ٢٧٧ ـ ٢٧٨) وفيما يتصور تيمون ، فإن حالته الراهنة سقوط ، والنفى من حياته السابقة ضياع ، بينما يتصور أبيمانتوس أن حياته مازالت كما هى ، لأن الجحود والأنانية بمثابة الواقع الماثل وراء الستار الزائف الذى يحجب طيبة تيمون . أما تيمون فلا يرى غبارا على كرمه الماضى بل ينعيه ، وبغياب هذا الكرم يهجر التعامل مع البشر ، بينما أبيمانتوس يعيش ، كما عاش من قبل ، بين الأثينيين . إذن فأبيمانتوس على حق حين يقول لتيمون : «إنك لم تعرف التوسط ، بل فقط عرفت التطرف فى النقيضين»[١٣] ولاريب أن أبيمانتوس مصيب هنا . ولكن التوسط الذى يشير إليه لايوازن بين التهذيب والتنسك الجاف . لقد فقد العالم إنسانيته فيما يرى أبيمانتوس «أصبح مجتمع أثينا غابة وحوش» (٣٤٩ ـ ٣٥٠ ، ١ ، ١ ، ٥٠ ، ٢٧٢) ويسأله الفيلسوف : «لو كانت بيدى لأعطيتها للوحوش كى أتخلص من البشر.» فيقول تيمون : «هل ستقع فى ضلال البشر وتصبح وحشا بين الوحوش؟»

«نعم ، ياتيمون»

«هذا غرض بشع . أنت أصبحت وحشا لأنك لاترى خسارة فى التحول ! «(٣٢٢ ـ ٣٢٨ ، ٣٤٥ ـ ٣٤٧) لقد انحلت كل الفوارق فى تصور أبيمانتوس : الإنسان والحيوان وما فوق وما فى الوسط . أما تيمون فيرى أنه قد كان هناك مجتمع أفضل ، ولكن قد تمت خيانته .

إذا رجعنا ـ الآن ـ إلى مشاهد بداية المسرحية ، وأيام تيمون السعيدة ، نلاحظ أن شيكسبير لايقدم كرم تيمون بوصفه فوضى فى الإفراط والفخر والمجاملة والفساد ، كما تفعل كوميديا تيمون المجهولة المؤلف ، حيث تمكن الثروة تيمون من أن يخطف عروس صديق له فى سبيل إشباع رغبته ، قد يكون هناك ـ فى تيمون شكسبير ـ شىء من النفاق ، بين ثلة المحيطين بتيمون ، أولئك الذين لايهملون مصالحهم ، ولكن الدوافع تتسامى تحت رعايته النبيلة ، ويبرز عالم الشرف والصداقة الذى يمثل نوعا من الصفاء ـ المثالى أو الخيالى ـ يعود إلى زمان رقيق ، كان الحاكم العادل فيه يصنع بتوزيعه الكريم نظاما عادلا . ولذلك يقول أحد الضيوف عن تيمون : «إنه يتجاوز الطيبة ذاتها» و«أنه أنبل إنسان على وجه الأرض» (٢٧٣ ـ ٢٧٤ ، ٢٨٠) وقد لاتكون هذه الأحكام مخلصة تماما ، إذ إن فيها ، طبعا ، شىء من المجاملة . ولكن تيمون ، وهو فى حالة بائسة ، يرى أنه قد تربى «بالحكم الثابتة للاحترام» (٤ ، ٣ ، ٢٦٠) كما كانت إمكانات مثل هذا العالم حقيقية فى نظره .

على أن فردوس تيمون فردوس وهمى بالطبع ، وقد أدرك بعض الدارسين أن تيمون أثينا يدين بأصله إلى تقاليد التمثيلية الأخلاقية . وفى هذه الحالة يقترن تيمون بالصورة المجازية للجنس البشرى . ويقول الناقد الذى درس هذا الارتباط دراسة شاملة : «يبدو الإنسان بريئا ، بلا حيلة أمام العالم ، الذى يهيئ له فرصاً لا تعد للإفراط فى السلوك الحرام فى مقابل الإخلاص له ، ويقبل الجنس البشرى دائما هذه الدعوة ، فيتعرف على ملذات الدنيا على الفور . وتتمثل المظاهر الأساسية لدنيوية الإنسان فى إحساسه المطلق بالسيطرة على العالم المحيط به ، واستمتاعه بالثروة المادية الوافرة ، وإفراطه فى إشباع رغبات حواسه .»[١٤] ويبين الكاتب نفسه أن التمثيلية القصيرة (Masque) التى تعرض خلال مأدبة تيمون ، حين يدخل كيوبيد (Cupid) مع خمس من النساء ، يمثلن الحواس الخمس ، ويرى أن هذه التمثيلية تتبع ـ على نحو مباشر ـ من تقاليد التمثيلية الأخلاقية . ولكن فى هذه المقارنة كثرة من الاستثناءات تلغى المشابهة ذاتها ؛ ذلك لأن تيمون ، فى الواقع ، يتجرد من الرغبة والعنف والاشتهاء (ص ١٦٨ ، ١٧١) ، فنسترجع لنا المأدبة والخيانة النموذج الأصلى للعشاء الأخير (ص ١٧٠) وينتشر الجشع والرغبة الجنسية فى أثينا التى تبدو ، على النقيض من موقع تيمون فيها ، عالما ساقطا . ويشير الناقد الذى استشهدنا به من قبل إلى أن صيغ كلمة «ربا» تتردد فى تيمون أكثر مما تتردد فى أية مسرحية أخرى لشيكسبير[١٥] . وكما تمثل تحررية تيمون جانبين ـ هما اللا أنانية والإسراف ـ فإن أثينا تظهر أيضا وجها مزدوجا . وليس دائنو تيمون أشراراً بالضرورة ، فالشيخ الذى يكلف عبده بالتوسل إلى تيمون ليسدد ما عليه يشرح موقفه : «حاجتى تضطرنى .. أيامه قد ولت ، واعتمادى على وعوده التى لا تتحقق قد نال من رصيدى .. احتياجاتى ملحة ..» وعندما يطلب رئيس خدم تيمون من الشيوخ (١٠٢ ، ٢٠ ـ ٢٣ ، ٢٥) قروضاً أخرى لسيده «يردون بصوت متضامن مشترك» ـ أى بصوت واحد . ولكنى أعتقد أن هذا التعبير يلمح أيضا إلى الشركات المساهمة وأعمال الاستثمار ـ «إنهم فى حالة ركود ، يحتاجون إلى المال ، ويودون لو يستطيعون إقراضه لكنهم للأسف غير قادرين على ذلك» . (٢٠٢ ، ٢٠٨ ـ ٢١٠) ويفسر تيمون جحود الشيوخ بأنه انعكاس لبخل الشيخوخة الطبيعية (٢١٩ ـ ٢٢٣) إذ لا يفهم أن الأرصدة قد تكون محولة ، أو أن الأغنياء قد يحتاجون إلى نقود سائلة .

إن تيمون يعيش «فى حلم الصداقة» (٢٠٤ ـ ٣٤) كما يقول رئيس خدمه ، ويفسر التعامل التجارى بمقاييس أخلاقية فحسب ،

من المؤكد أن أصدقاء تيمون الذين يلجأ إليهم فى طلب القروض منافقون . ويعلق غريب ، يشهد بالصدفة تهرب صديق من تيمون ، على «بشاعة الإنسان» ، فيؤكد أن على الإنسان أن يتعلم كيف يوزع أمواله ، فى عطف ، لأن السياسة مقدمة على الضمير (٣ ، ٢ ، ٧٤ ، ٨٨ ـ ٨٩) ولكن هل يمكن أن يدعم الإقراض كرم تيمون إلى الأبد . ثمة تداخل دلالى ((semantic)) بين الأخلاق والاقتصادى ، يأتى تمايزه من الممارسة التجارية الخاصة بالرأسمالية البدائية . لقد كانت مسألة فائدة الاستثمار لا تزال غامضة حينئذ ، وقابلة للتبسيط فى فكرة التبادل الطبيعى المألوف ، كما يبين لنا هذا الحوار بين بعض دائنى تيمون : «تيتوس : سأريك الآن حدثا غريبا . هل يبعث سيدك الآن طلبا لنقود؟

هور تنسيوس : بالتأكيد

تيتوس : ويتقلد الآن المجوهرات التى أهداها تيمون له والتى لم استلم ثمنها منه بعد .

هور تنسيوس : إنه أمر يحزننى .

خادم لوسيوس : لاحظوا ما أغرب هذا ، أن تيمون يدفع أكثر مما عليه . فكأن سيدك يتقلد المجوهرات ويطلب أيضا ثمنها (٣ ، ٤ ، ١٨ ـ ٢٥) ويشرح معلق من المعلقين :

«مهما تكن حقيقة توزيع مجوهرات تيمون ، فالوضع بالفعل أن الرجل الذى يلبسها يبعث فى الوقت ذاته طالبا إعادة تسديد ثمنها »[١٦] . وثمة خلط تام هنا بين الإهداء والتجارة ، بحيث يرى هور تنسيوس فى استرداد سيده دينه من تيمون «جحودا أسوأ من السرقة »(٢٨)

إن التناقض الأساسى بين تيمون وأثينا هو التناقض بين مثال ((ideal)) القرون الوسطى للاقتصاد الطبيعى ـ ذلك الذى يطبعه طابع الإهداء والروابط الشخصية ـ والظروف الجديدة للرأسمالية التجارية . ولكل من طرفى التناقض نظرته إلى عيوب الآخر ، سواء كانت من قبيل الإفراط أو الجشع . ولذلك فإن هروب تيمون من المدينة علامة على زوال الأسلوب القديم وتعارضه مع شروط التبادل الجديدة . ومفهوم شيكسبير لوضع المجتمع الجديد معقد ، وذلك واضح بالدرجة الأولى فى العقدة الفرعية التى تدور حول الكيباديس . واستكشاف هذا الأمر ، تفصيلا ، يخرج عن نطاق هذه الدراسة ، ولكن موضوعنا يقتضى تناولا عاما لهذه المسألة . إن مجلس الشيوخ ينفى الكيباديس بسبب دفاعه المتحمس عن جندى قديم قتل مواطنا فى مشاجرة .

إن شجاعته تدعم المدينة ، ولكن تحمسه للشرف يصطدم بأسلوب الحياة المدنية . ويشار إلى شئ خشن فيه عند مأدبة تيمون حيث لاحظ الأخير : «إنك تفضل حضور إفطار العدو على عشاء الأصدقاء ! » فيرد عليه الكيبادِيس :

«أنهم ينزفون يا سيدى ، ليس هناك من لحم طازج مثلهم » (١ ، ٢ ، ٧٥ ـ ٧٧) . وبعد ذلك ، كما سبق أن أشرت ، يسير الكيباديس مع محظيتين . ولا أجزم بأن شرفه وشجاعته استمرار لقاعدة قديمة تحتك بالحياة المدنية ، أو أن الذاتية ((egotism)) التى تدفعه إلى الانتقام من إهانة مجلس الشيوخ انعكاس للأنانية المعاصرة فى ذاتها ، ذلك لأن هذا التصنيف للقديم والحديث لا يحيط بشخصية الكيباديس ، فضلا عن أن التوتر بين السلطة المدنية والسلطة العسكرية يتأسس فى إشكال آخر . وعموما ، فما يمكن قوله هو أن قوى المدينة تتخاصم بعد سقوط تيمون ، وأن الكيباديس يرى قضيته وقضية تيمون بمثابة قضية واحدة ، أما تيمون فيحتقره كما يحتقر الآخرين :

تيمون : هل تهاجم أثينا ؟

الكيباديس : نعم يا تيمون وهناك ما يبرر ذلك

تيمون : لتلعنهم الآلهة ولتوفقك فى ذلك ، ثم لتلعنك أنت بعد أن تنتصر .

الكيباديس : لماذا أنا بالتحديد ؟

تيمون : لأنك بقتل المجرمين تستطيع أن تستولى على بلادى ! (٤ ، ٣ ، ١٠٤ ـ ١٠٨) إن الأمر يبدو ـ فيما يرى تيمون منذ أن أفلس ـ وكأن السرقة تقود الكون كله :

الشمس والقمر والبحر والأرض حتى القوانين ذاتها . ومن الواضح أنه لا يستثنى الجنود (٤ . ٣ . ٤٣٨ ـ ٤٤٧) .

ولكن رغم هذا الضغن الذى ينطوى عليه تيمون تحاول كل الأطراف كسبه :

فالكيباديس يذكر رخاء تيمون كأنه «زمن مبارك» (٤ ، ٣ ، ٨٠) ويشير إلى «أعمال (تيمون) العظيمة .. . ولولا سيفك وأموالك . لكانت الدول المجاورة قد داست عليهم (أى الأثينيين) (٩٥ ـ ٩٦) . ويشعر الشيوخ ـ بدورهم ـ «بنقص العون الذى يقدمه تيمون » ويتوسلون إليه كي يتولى قيادة الجيش والسلطة المطلقة فى الحرب ضد الكيباديس (٥ . ١ ، ١٤٦ ، ١٥٩ ـ ١٦١) ويعرف رسول مجلس الشيوخ أن رسولا آخر يعرفه «ذهب من الكيباديس إلى كهف تيمون بخطابات تتوسل إليه للاشتراك فى الحرب على مدينتكم إذ إنها كانت ، إلى حد ما ، من أجل تيمون أيضا » (٥ ، ٢ ، ٩ ـ ١٣) » .

وليست ضرورة اشتراك تيمون واضحة ، إذ يبدو كأن له فضيلة طلسمية مثل أوديب (Oedipus) فى مسرحية «أوديب فى كولونا » ((Oedipus at Colonus)) ، حيث يهب البطل الانتصار للطرف الذى يضفى عليه شرف اشتراكه معه . ولكن تيمون يظل بمعزل عن شؤون البشر ، محتقرا أى دور فيها ، داعيا إلى تدمير الجميع دون تمييز ، ويرى فى ذلك النتيجة الطبيعية لشرورهم المعتادة ، إنه يريدهم أن يكونوا كما هم عليه بطبيعتهم فحسب .

وفى النهاية ، لا تحدث الحرب الأهلية ، ويحال دونها حيث يطلب الشيوخ الرحمة للأبرياء ، إذ قد مات هؤلاء الذين نفوا الكيباديس ، وتوجه إلى تيمون نفسه دعوة بالعودة . (٥ ، ٤ ،

٢٦ ـ ٢٩ ،١٨/ ـ ٢٠) ويعد الكيباديس ـ بدوره ـ أن يكبح جماح جنوده ، ويكفّهم عن العنف ، ويسلمهم إلى عدالة قوانين المدينة إذا ارتكبوا أعمالا عنيفة . ولا شك أنه يلمح ـ هنا ـ إلى الإساءة التى تسببت فى القطيعة بينهم (٥٨ ـ ٦٣) . ويكتشف المشاهدون ـ قبل هذا المشهد مباشرة ـ أن تيمون قد مات ، وتحس أنه «كبش الفداء» وأن موته ـ رغم ما فيه من كراهية ـ هو التضحية التى تخلص شعبه (بمفهوم الخلاص المسيحى) . ومعنى هذا كله أن سقوط تيمون يصور وفقا لمخطط مختلف ، يتجاوز الآخر فيه نفسه ، فيصبح أعمق وأغنى . ولقد كانت ثيمة «كبش الفداء» ـ مثلها مثل تسوية الخلافات فى حل العقدة ـ عنصرا من عناصر الكوميديا ، يفى بالتوقعات التى تثيرها مشاهد كثيرة ، تشمل عنصر «الفارس» ((Farce)) والفكاهة خلال المسرحية . ولا أريد أن أفسر دلالة هذا العالم المتولّد . ولكن لم تكن الدنيا ـ على أية حال ـ سيئة بالدرجة التى افترضها تيمون . إذ أن نهاية مجتمع تيمون «تحول الإنسان إلى وحش» . ولم يستطع تيمون أن يفهم النظام المتوسط بين الإنسان والوحش . أى النظام المختلف الذى هو وسط بين مجتمعه وبين الغابة . ذلك النظام الذى يبدو قابلا للتطبيق رغم عيوبه . ولعل تيمون ـ بفضل محنته ـ قد خلص هذا النظام .

وتيمون ـ مثل كنيمون ـ همجى ونبيل ويملك كلاهما فضائل عهد ماض يقدم مثالا أعلى للحاضر . ويقوم استقلال الأسرة الفردية عند مناندر بدور النقيض ((antithesis) ـ) لروابط العاطفة والقرابة والتجارة ، تلك الروابط التى تكون النظام المدنى الذى يتأسس ، بدوره ، فى هوية جماعية تغذيها الطقوس . ويغذيها فضل الإله بان الكريم . أما رؤية المجتمع السخى المبنى على التضامن المعنوى للصداقة والمشاركة عند شيكسبير ، فيتمثل نقيضها فى العنف الجمعى للأنانية الوحشية المجردة . ويفسح هذا المركب مجالا لعالم جديد يسوده الاستثمار والربح ، عالما يمثل ماضيه « المبارك » ذكرى منحطة مخلصة . فيخلق هذان المفهومان صيغتين مختلفتين . أولاهما : النموذج الكوميدى المحكم البناء ـ عند مناندر ـ للافتراق وإعادة التكامل التى تنبنى على روابط تزاوج الأسر . وثانيتهما العقدة التى تتكون من مرحلتين رئيسيتين ، عند شيكسبير ، فتطابق كول تيمون . ومع أنه من الممكن تحديد أية عناصر مماثلة فى المسرحيتين من مثل الهوية الجماعية والفردية والعلاقة الاجتماعية الوسيطة ، ولكن هذه العناصر ـ مثلها مثل تشخيص كاره البشر وبنية الحكى ـ تعكس فى تفاصيلها الأيديولوجية والتوتر بين شكلين مختلفين للمجتمع .

لقد رأينا فى كوميديا تيمون المجهولة المؤلف أن تيمون قد أحب امرأة ، ولكن ذلك كان قبل خيبة آماله . وأعتقد ـ فى حدود ما أعرف ـ أن موليير هو أول من جعل من كاره البشر عاشقا . ومن الواضح أن هذا التحول بالغ الأهمية ، ذلك لأنه يزرع تناقضا داخل نموذج كاره البشر نفسه . ولقد رأينا أن كنيمون كان متوافقا مع نفسه ، وأن تيمون تغيّر ، ولكننا سنرى أن ألسيست ، وهو كاره البشر فى مسرحية موليير ، ينطوى فى داخله على دافعين ، إلى درجة يعترف معها بأن العاطفة ليست من شأن العقل (٢٤٧ ـ ٢٤٨) ونستكشف ـ الآن ـ هذين الدافعين كلاً على حدة ، من أجل التحليل ، ثم تتناول الاستراتيجية والدلالة التى تكمن فى تمازجهما فى روح واحدة .

ومحور غضب ألسيست هو النفاق الاجتماعى . وذلك موضوع (ثيمة) هامشى فى مسرحية مناندر ، لا يبدو إلا من خلال شكوك جورجياس الأولى حول إخلاص رغبة سوستراتوس فى الزواج من أخته ، ابنة الفلاح الفقير ، أما فى تيمون شيكسبير فالموضوع ثانوى بالقياس إلى الأنانية والجحود ، وهما الرذيلتان البارزتان فى ذلك العصر . أما ألسيست موليير فيبدو النفاق هو المشكل الأساسى . كما يبدو سعى ألسيست وَرَاء عصر الصراحة المطلقة ، وكأنه مطلب عتيق ، يرتد بصاحبه إلى عهد جامد . متزمت الأخلاق شديدها ويحذر الصديق فيلانت ألسيست قائلا ((Philinte)) «إن هذه العصبية لفضائل أيام مضت تنتهك عصرنا وعاداتنا .. يجب أن تساير الزمن دون عناد» (١٥٣ ـ ١٥٤ ، ١٥٦) . ويظهر هذا التعارض بين عادات الحاضر الملتوية واستقامة الماضى الأصيلة متكرر فى المسرحية (٥٩ ، ١١٧ ، ١٤٥ ، ٢٢٠ ، ٢٣٤ ، ٣٥٩ ، ٣٨٩ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١١٦٧ ، ١٤٨٥ ، ١٥٤٦ ، ١٥٥٧ ، ١٧٦٠) ويرتبط الحاضر بعالم المجتمع المهذب وآداب المعاملة ((bienséance)) فى المدينة والبلاط ، حيث تتطلب قواعد السلوك المصقولة المحافظة على «المظهر» ووضعه فوق كل اعتبار . وإزاء مثل هذه القواعد السلوكية الملتوية ، يزعم ألسيست من بداية المسرحية إلى نهايتها أنه رجل شريف» (man of honor) ١٦ . ٨٠٦ الخ) ويعكس التناقض بين معايير «الشرف» المحافظة وعادات الحاشية الملكية ـ فى المجتمع المهذب ـ الصراع الطويل ، الذى حسمه الدم أخيرا فى ثورة فروند (وهى ثورة مجموعة من الأرستقراطيين ضد لويس الرابع عشر) ؛ أعنى الصراع بين أرستقراطية فخورة مستقلة وعادات بلاط لويس الرابع عشر المرنة المذعنة[17] .

وكان ثمة لون من الغرور والعجرفة فى سعى النبلاء القدماء وراء المجد ، ولكن إحساسهم النظرى بالشرف والوقار (وإن كان مزاجهم سريع التقلب) يبدو كأنه أسلوب طبيعى للفضيلة . ولعل الأبطال والبطلات عند كورنى ((Corneille)) يصورون هذه الروح السامية فى أحسن صورة ، ولكننا نلمسها فى شخصيتى «دون كارلوس» و «دون ألونس» (Don Carlos, Don Alonse) ـ وهما أخا «دونا الفيرا» (Dona Elvire)) ـ فى مسرحية «دون جوان» (Don Juan)) لموليير ، وفى مواعظ والد دون جوان دون لويس الذى يحس بالتفرد الطبقى . وإذا افترضنا نوعا من التقلب فى حماس دون جوان المغرور فيجب أن نلاحظ أن شرف هؤلاء الأرستقراطيين ينبع من احتقار متعجرف ، يقترن بالتظاهر الذى يكشف الحاجة إلى رضى الآخرين . ولعلنا نلاحظ أن مسرحية دون جوان قد قدمت قبل مسرحية كاره البشر بسنة ، وأن نهايتها تكشف عند تحول دون جوان إلى النفاق ، فتكشف ـ من ثم ـ عن استسلام إلى عرف العصر ، على العكس من كاره البشر ، حيث يظل ألسيست يُقاوم هذا العرف مقاومة عنيدة .

وإذا كان هناك نوع من الالتباس فى دلالة كلمة «شرف» (honnêteté) أو «رجـــل شريف» (honnête homme)، فى عصر تقديم هاتين المسرحيتين، فقد أقر المصطلحان ليعبر كلاهما، تحديداً، عن تأدب الحاشية الملكية أو تهذيبها فى ظروف الملكية المركزية القوية الجديدة. ومن وجهة النظر هذه ـ وهى السائدة فى المسرحية ـ يبدو سلوك ألسيست جلفا غير متحضر (sauvage)، أبعد ما يكون عن «الشرف» الحقيقى. وإذن فصراحته ليست سوى عناد، كما تلاحظ سيليمين (Celimene) (٦٦٩ ـ ٦٨٠) ولذلك فهى مجرد ضعف شخصى آخر، مثل تلك النواقص التى تهزأ منها سيليمين، فى تصويراتها الهجائية (الساتيرية) لأصدقائها الآخرين، مثل فن الثرثرة المسهبة التى لا مضمون لها (٥٨٠)، ومظهر الغموض الذى يحجب المبتذل (٥٩٢)، وغرور التفاخر بمعرفة الشخصيات الكبيرة (٥٩٨)، والتكبر المتنفخ (٦١٨)، وتفاهة المعيب الذى يتصور أن الحكمة تقترن بموهبة المناقضة، وأبله الحمقى وحدهم هم الذين ينظرون إلى الغير نظرة الإعجاب المرحة، وأنه باحتقار كل عصره «يترفع بنفسه فوق كل الآخرين» (٦٤١ ـ ٦٤٤). وعند هذا الحد، يحتج ألسيست على كاريكاتيرات سيليمين الوقحة، حتى ليعتقد المرء أن الصورة الأخيرة كانت حقيقية إلى درجة أشعرته بالتوتر.

وفوق هذا، تشير تصويرات سيليمين للشخصيات إلى أن احتقار المجتمع ليس سوى محاولة لكسب تقديره، وهكذا تتكشف فى جمود ألسيست حاجة ـ مثل حاجة الكل ـ إلى رضى المجتمع. وألسيست نفسه يقول «أريد أن أميز (Je veux qu'on me distingue) ٦٣) ولقد استنتج النقاد من هذا القول أنه «يحس بعدم الثقة فى نفسه وبالحاجة إلى التأكيد النفسى»[18]، واكتشف النقاد «اعتماده التام على الإنسانية التى يبغضها، وفتنته بما يدعى عدم الاهتمام به».[19] ولكن ألسيست لا يريد المديح الفارغ، بل يطلب احترام الجدارة (merit)، وقد لا تكون جدارة السيست واضحة تماما، ولكن يجدر بنا قبل أن نقصر فظاظته على رد فعل نفسى، أن نتذكر أن مفهوم الجدارة لم يكن غامضا على الإطلاق عند الأرستقراطية القديمة، يتعلق بالنسب من ناحية وبالسلوك والنجاح من ناحية أخرى. ولا يستطيع ألسيست أن يثبت ادعاءه بالجدارة، حسب هذه المقاييس، لأن أساسها الاجتماعى قد زال، ويبدو الإدعاء زائفا لأن ألسيست نفسه ضعيف، ويمكننا أن نعيد النظر ـ على أساس من هذا الاعتبار ـ فى قضيته المدنية، ورغبته المتكررة فى ان يصدر الحكم ضده كى يكشف القناع عن شرور العصر (١٩٦ ـ ٢٠٠). ويبدو هذا الأسلوب طفوليا لعلاج جرح الكرامة، ولكن البديل الوحيد لألسيست هو التملق، وهو أوجع للكرامة. والإصرار على المثل القديمة ـ الشرف والمزية ـ أمر شاذ فى حالته العاجزة، وربما كان هذا هو السبب فى أنه ينفث سمومه فى مشاجرات تافهة حول فضائل القصيدة، إلا أن أورونت (Oronte) وهو الشاعر المهان، يقدم بالفعل شكواه إلى محكمة المارشال (Marshal's Tribunal) تلك التى تأسست من أجل إلغاء تقليد المبارزة بين السادة (٧٥١). وأورانت هو الذى اعتبر المسألة مسألة شرف ـ وليس ألسيست هو الطرف غير المعقول، وهو يسأل أورانت: «هل يحكم هؤلاء الرجال علىّ بإعادة النظر إلى القصيدة فأجدها جيدة؟» (٧٦١ ـ ٧٦٢) وهنا تبين تفاهة حياة البلاط، بينما الناس الذين يرفضون الاشتراك فى لعب التملق يغامرون بفقد أموالهم وممتلكاتهم، عن طريق مكائد ومؤامرات فى البلاط، هى عملية تدجين النبلاء.

إذن فألسيست يمثل مفهوم قيمة الإنسان، ذلك الذى يملك روحاً عتيقة وسط عالم المجاملة والإذعان. وكما يقول إيليانت (Eliante) كان «ينطوى ألسيست على شىء نبيل بطولى، وتلك فضيلة نادرة فى هذا الجيل». (١١٦٦ ـ ١١٦٧). ولكن الظروف التى تحيط به لا تترك له أساسا يثبت هذه القيمة، ما عدا الهجوم العام على التقدير الذى يحظى به الآخرون، دون أن يستحقوه. والإحساس بالجدارة عندما لا يجد معادلا له فى النظام الاجتماعى يخلق معنى غامضا للقيمة الخاصة أو الجوانية، وعند هذه الجوانية يلتقى مثال الشرف لدى ألسيست بمطالبته بالصراحة المطلقة، أى بمطالبته بعدم تعبير المرء عن شئ سوى ما يجده قلبه (٣٥ ـ ٣٦). ويكشف هذا البعد، أو التيمة، عن الدافع الرومانسى فى ألسيست.

ولقد أفاد موليير فى بناء قصة حب ألسيست وسيليمين ـ إلى درجة الاقتباس المباشر فى بعض الأحيان ـ من مسرحية ألفها قبل ذلك بخمس سنوات، وهى «دون جارسى دى نافار» أو «الأمير الغيور»، وهى ميلودراما تقوم على نموذج إيطالى لشيكونينى (Cocognini). وفى هذه القصة، أميرة حيية، تعتقد أن شرف المرأة لا يسمح لها بإظهار مشاعرها (٧٣ ـ ٧٤) فتمتحن دون جارسى الأمير الغيور الذى طلب يدها، وتطالبه بالثقة الكاملة بها، رغم ما تعرض له من أدلة تثير الشبهة ـ بعضها مغرض وبعضها مدبر ـ بهدف اختبار إخلاصه. ويفشل دون جارسى فى كل مرة، ولكن الأميرة تقبله فى النهاية، سواء أكان «غيورا أم غير غيور»، كما تقول (١٨٧٠). إن تطابق هذا الوضع مع وضع ألسيست وسيليمين يجعل النقلة طبيعية جدا، لكن مشاعر سيليمين الحقيقية أكثر غموضا من مشاعر الأميرة، ولذلك يرى أيليانت أن قلب سيليمين قد لا يفهم نفسه (١١٨٠ ـ ١١٨٤). وليس ألسيست ـ فى مقابل ذلك ـ غيورا فحسب، بل إنه يندفع برغبته فى اكتشاف دخيلة سيليمين. ولقد كان سخطه على فيلانت أمرا آخر، فقد أفرط فيلانت فى مجاملة شخص من معارفه الأباعد فحسب، ولكن ليس هناك شك فى موقف عواطفه الحقيقية، بينما عواطف سيليمين تتكتم على الكل، بما فيهم سيليمين نفسها واسمها نفسه (Célimene) مشتق من الكلمة الفرنسية «celer» أو اللاتينية (Celare) ومعناها «كتم» (to conceal) واللاحقة اليونانية تدل على اسم الفاعل وتعنى «المختبئ».

ويثار سؤال يخص شخصية سيليمين وهو : «هل تكمن وراء ستار غنجها وفتنتها ـ عاطفة أو رغبة محددة أو جوهرية ـ أو قلب ؟» وهي كلمة تتردد أكثر من ثمانين مرة في المسرحية؛ إن ألسيست يطالب فيلانت والآخرين بالصدق. ويطلب من سيليمين التأكيد. وبذلك تتحول المسرحية تحولا مجردا أو فلسفيا، يجاوز قضية الصراحة والمجاملة إلى نظرية في المعرفة ومسائل الدلالة والإثبات. وتعرف الوجود المطلق.

والسعي وراء التأكيد المطلق والمطالبة بالدليل ثيمة منتشرة جدا في المسرحية. ويكفي في هذا المجال ـ تحديد بعض العبارات الهامة :

شهود أو دليل		Kmoins
علامة أكيدة	(١٦١٦)	une marque certaine
كاشفات	(١٥٩٩)	eclaireissements
إعتراف صريح	(١٦٣٧)	un franc aveu
يشرح بدقة	(١٦٤٣)	expliquer nettement
لا شك إطلاقا	(١٦٨٧)	point d'obscuritè
ضمان	(١٣٩٧)	assurance
ضامن	(١٣٩٩)	garant
أدلة	(٨٣٠)	preuves sures

ويبتهج السيست باحتمال خسارة القضية. ذلك لأن الحكم السلبي فيها. سيظل «علاقة مميزة وشاهدا تذكاريا Marque insigne, fameux temo'inage (١٥٤٥) على شرور عصره. لا يكتفي ألسيست بالكلام. بل يطلب أن يرى كل شيء بنفسه. وحين يحاول أوورونت مرارا تكرارا. قبل قراءة قصيدته. أن يقدم عتذارا عن أسلوبه الركيك. يقاطعه ألسيست بصبر نافذ : «سنرى قريباً».

«وسنرى». «فلنر !) (٣٠٩، ٣١٢، ٣١٤) إن النص ذاته هو الذي سيثبت مزاعم أوورونت. ثم يقسو ألسيست على محاولة الشاعر الركيكة في تأليف شعر الحب. ولكن بعض النقاد ذهبوا إلى أن دوافعه قد لا تكون أدبية بحتة. فأوورونت قد جاء مباشرة من منزل سيليمين. وينفث ألسيست سمومه في منافس مشكوك فيه.[٢٠] ولم يقل أوورونت ـ بالتأكيد ـ إن القصيدة موجهة إلى سيليمين. ولكن استنتاج ألسيست لذلك يتطابق مع إصراره ـ خلال المسرحية ـ على التشكك في الكلمة المسموعة. ومع إصراره على أن يضع ثقته في الكلمة المكتوبة فحسب. تلك التي يتضح أنها هي وسيلة ملتبسة بدورها. ولذلك يرى ألسيست في رسالة يكشفها له أرسينو ((Arsinoe)) شديد الاحتشام وثيقة تثبت خيانة سيليمين دون أن تكون الرسالة إلى أحد بعينه، وليس هناك قرينة سوى ما قاله أسينو من أنها موجهة إلى أوورونت، وتربك سيليمين شكوكه بالتلميح ـ فقط بالتلميح ـ إلى أنها موجهة إلى امرأة (١٣٤٤). وتتكرر الثيمة نفسها، حين يجئ خادم ألسيست ويخبره أن قضيته لم تنته إلى خير، إن عليه أن يغادر أثينا فورا، ويقول إن البيان الرسمي ليس سوى نبش بخط لا يقرأه حتى الشيطان (١٤٥١ ـ ١٤٥٤) وبعد ذلك بساعة، وألسيست عند سيليمين. يزور صديق بيته ويطلب من الخادم ورقة وقلما. ويسطر له بسرعة بعض الكلمات «التي توصل ألسيست إلى حل لهذا الإبهام» (١٤٧٠) وحين يجيء الخادم إلى منزل سيليمين يطالبه ألسيست بالورقة. متوقعا الاستنارة. ولكن الخادم قد تركها في البيت على المائدة. فيذهب ألسيست ليأخذ الخطاب. وحين يرجع يعرف أنه قد خسر القضية. ويعلن عن وجود نص مريف آخر. وهو كتاب شائن قد نشر باسمه ليثير التحامل عليه (١٥٠٠ ـ ١٥٠٤). لقد كتب جريماريست ((Grimarest)) وهو معاصر لموليير. فيما بعد. إن موليير نفسه كان ضحية لمثل هذه المكيدة[٢١]. وسواء كان ذلك صحيحا أو غير صحيح فإن الحيلة نفسها تعطي درسا آخر لألسيست. مؤداه أن الدليل المكتوب لا يعتمد عليه. وتهزم سيليمين أخيرا بخطابين. يقع كلاهما في يد منافس ليس هو المقصود. بينما كانت تسخر من كل المتنافسين الذين يطلبون يدها. وعندئذ يهجرها كل منهم. ولكنها تصرح لألسيست بأنه هو وحده دون سواه. يحق له أن يتعضى منها. ويصبح الورق مرة أخرى غامضا. إذ يضطر ألسيست أن يقدم تفسيراتها وتأكيداتها. ويطالبها في النهاية كنوع من «الامتحان الأخير» أن تهجر الدنيا. متنكفاً طلبها المقابل بالزواج. وينسحب.

وقد تأمل موليير مسألة «الحقيقة والنفاق قبل ذلك بعامين في مسرحية «طرطوف». حيث اقتنع أورجون بالتقوى المطلقة لضيفه الخبيث طرطوف. وتخترع المير ((Elmire)) زوجة أورجون خطة إخفاء زوجها تحت مائدة. ليشهد مغازلة طرطوف لها. وتطرح المير المسألة على زوجها هكذا : «فلنفترض أن المرء يستطيع من مخبأ ما ـ أن يرى ويسمع كل شيء بوضوح. إذن ماذا تقول عن السيد صديقك ؟ فيرد أورجون : «في تلك الحالة أقول .. لن أقول شيئا لأن هذا أمر مستحيل !» (١٣٤٥ ـ ١٣٤٩). ماهذا الذي يكون مستحيلا ؟ أن طرطوف سيكتشف وهو يتصرف تصرفا غير سليم ؟ ! أم أن هناك مخبأ يستطيع المرء أن يشهد منه كل شيء بوضوح ؟ إن فضيحة طرطوف تتمثل في أن دوافعه مختفية. ومحاكمته بمقياس إخلاصه لا تفيد شيئا.

وما ينتهك ـ في هذه الحالة ـ هو حرمة تقاليد العالم. ويتمثل سر المسرحية في أن طرطوف ـ حتى لو كان صريحا ـ يظل خطرا ورغم أن فكرة الإخلاص تستحوذ على ألسيست فإنه يحدس أن المعرفة المطلقة بالإنسان لا يمكن أن تتحقق، ويرد على تلميحات أرسينو الشريرة عن خيانة سيليمين : «لا يستطيع المرء أن يرى قلوب الناس» (١١١٦). إنه يعرف أن الصداقة تقتضي نوعا من الغموض (٢٧٨). إنه شخصية رقيقة وعاطفية، رغم ما فيها من إفراط، ولكنه لا يستطيع التبرؤ من إصراره على التأكد من موقف

سيليمين ، .وإن كنت أرى أن فتنتها تكمن - إلى حد كبير - فى غموضها .

والتأمل فى العوامل النفسية لمثل هذا الدافع أمر يثير الاهتمام ، وقد استكشفها بالفعل بعض الكتاب ببصيرة نافذة ، تارة بالحكم لصالح شخصية السيست وتارة عليها . ولا شك أن ثمة نزعة للإنانية تكمن وراء حرصه المفخور على الشرف وعلى مستوى أعم ، يعكس إلحاح ألسيست على الأصالة ((authenticity)) أعمق التحققات الفكرية والروحية وأغناها فى عهد موليير ، أى يعكس الثنائية الجذرية لديكارت ((Descartes)) ذلك الذى فصل بين العقل والمظهر . كما يعيش نقد جانسدى للأنا المتعالية ، وبواعث القلب الخفية فى رؤية باسكال ((Pascal)) المتشائمة للطبيعية الإنسانية . وأخيرا الشك الإنسانى عند لاموت لفاير ((La Mothe le Vayer)) ، وهو زميل موليير . وتصور مقالاته - بروح لا أدرية غير عصبية - العواطف والصراعات فى مسرحيات موليير الهامة . (٢٢) خصوصا مقاله « عن الحياة المنعزلة » . ولقد كان كل هؤلاء المفكرون ينشغلون بمشاكل الجوهر والمظهر ، والذات والتأكيد .

ولا أجزم - هنا - أن موليير قد أيد حصافة فيلانت الأصلية ، أو أنه قد دفع ألسيست ليلح على كشف القناع عن الحقيقة . ولعلنا نلاحظ أن كلا الموقفين يعتمد على الشعور بأن القيم الجوهرية قد تلاشت أو اختفت . إن ألسيست يبارك زواج فيلانت من إيليانت - التى تحب ألسيست فى الواقع - ويطارد فيلانت ألسيست فى آخر لحظة من المسرحية كى يقنعه بالتخلى عن قراره بالنفى المنفرد . ولعل ذلك يكشف عن أن فيلانت يحتاج - بدوره - إلى معايير وعقائد صديقه . وأن تكون مجردة . أن هروب كاره البشر صورة لمجتمع يفقد إحساسه بالذات ، ويتجلى هذا الفقد فى زوال الشرف الإرستقراطى ، ذلك الشرف الذى قد مكن من تحقيق تجانس مثالى بين الفرد والمجتمع ، كما يبدو الأمر لمجتمع يفتقد التهذيب والشرف ، ويتضاد الصدق مع آداب المصاحبة . ولماذا لا نقول إن إشكال الهوية والمعرفة والوجود والظاهر ، يمكن النظر إليه بوصفه انعكاسا لتحول فى السلوك الاجتماعى ، على المستوى النفسى والروحى .

وإذا عرضنا الآن لتواريخ كارهى البشر الثلاثة لاحظنا - أولا - أن انسحابهم من المجتمع ، يحدث على نحو مختلف ، فى كل حالة ، فى المسرحيات الثلاث ، ففى مسرحيةمناندر يعيش كنيمون بمفرده منذ البداية،بينما ، ينسحب تيمون وسط القصة عند شيكسبير، وهكذا فى توالى المسرحيات ، فضيعة كنيمون تقع على حدود الريف الأثينى ، وتيمون يسكن غابة وراء حدود المدينة وينوى بطل موليير الانسحاب إلى صحراء لا يستطيع الإنسان الوصول إليها إطلاقا . وأعتقد أن هذه الاختلافات تتطابق مع مختلف إمكانيات الحياة فى كل من هذه العوالم الثلاثة ، فلقد كان باستطاعة الفلاح الأثينى أن يعيش منعزلا عن المجتمع ، بينما اقتضى الخروج من ترابط العلاقات الاجتماعية والاقتصادية فى أوائل العالم المعاصرانقطاعا حاسما . وكهف تيمون ، على الأقل ، يمكن تخيله وتقديمه على المسرح أما صحراء ألسيست فهى مـــــكان آخر غير محدد ، إذ إن سلطة البلاط كانت تمتد إلى كل مكان ، لكن الانسحاب من البلاط لم يكن أمرا وهميا أو رومانسيا بالكامل ، إذ إن عداء لويس الثالث عشر والرابع عشر المنعزلين فى دير بورورويال ((Port-Royal)) يشير إلى أن الانسحاب العسكرى كان ذا قوة أيديولوجية حقيقية(٢٣) . وانسحاب ألسيست من السلطة المركزية والبيروقراطية يبدو أمرا معنويا بقدر ما هو أمر مادى ، ولن يضطر فيلانت إلى أن يذهب بعيدا لكى يلحق به .

لقد رأينا أن كل واحد من كارهى البشر الثلاثة ، رغم عنف أمزجتهم ، يجسد القيم الخاصة بأسلوب حياة ماض تقليدى ، ويكسب قدرا من احترام ، بل مبايعة ، المجتمع الذى يهجره . وفى كل أشكال المجتمع الحديدة ثمة قدر من الفساد الأخلاق والتجزئة والفوضى : نرى فى أثينا شيكسبير - أى لندن إيلزابيث - نرى الحشع والحجود ، أما باريس موليير فهى متفاخرة منافقة . ومن هنا ، يبدو أن كل مجتمع بحتاج إلى - ويحاول أن يكسب - أصالة كارهى البشر . ذلك لأنه يمثل - فى كل حالة - معنى شبه مكتوم ، يرغب المرء فى استرجاعه ، حتى لو فقد أية علاقة بواقع الحياة . وتحقق ذلك عسير ، ولكن العالم بدونه يغدو عالما هشا بلا قيم ، عالما قد يمتلىء بالأغنياء العاطلين ورجال الربا ، ورجال الحاشية الملكية ولكنهم جميعا يعيشون فى عزلة ، تنقطع فيها العلاقة لطبيعية بين الذات والآخرين . ويتضح - فى كل حالة - أن النظام الجديد حيوى متماسك . وعلى المستوى الرمزى تبرز هذه القوة وهذا التضامن بإشارة تواضع مخلص : يتزوج سوستراتوس من ابنة كنيمون ، ويكسب موافقة والده على زواج ثان لا يهدف إلى الربح ، أى زواج ابنته من جورجياس ، ويندم شيوخ أثينا على احتقارهم تيمون ، ويرضخون للسلام مع الكيباديس ، وأخيرا ، يشترك منافسو ألسيست معه فى مطالبته سيليمين بالصراحة ، بينما هى ، مثل فيلانت وايليانت - تعتبره فى النهاية أكثر الناس قيمة ولكن هذا كله لا يغير واقع أن كاره البشر هامشى ، غير ضرورى ، وأن الإقطاعيين الإغريق والمرابين الإنجليز والسادة الفرنسيين لهم جانب خير ، وأسلوب خاص بهم ، وأن هذا الأسلوب يقبل التطبيق ، على العكس من جمود كاره البشر ، ذلك الذى يتحول إلى كائن فظ ، غير متحضر .

وفى هذه المفارقة التى ينطوى عليها كاره البشر ، فى هذا النقص الذى ليس نقصا ، فى هذا المدلول الغائب والمتعالى فى الوقت نفسه ، المدلول الذى يمثل ، على المستوى الفلسفى تتشكل عالم كل من المسرحيات الثلاثة.وأذكر بكلمة موجزة جوانبها الخفية : إن « ديسكولوس » مناندر يمثل الطبقة ، وفى«تيمون أثينا » نجد الرأسمال ، وفى «كاره البشر » نجد تعمية السلعة ويواجه مناندر التفرقة الطبقية المتزايدة - فى مجتمع أثينا - بالقواعد الجماعية القديمة ، للقرابة والهوية الجماعية الطقوسية . أما شيكسبير فهو يصنف عالم الاستثمار والربح تحت أشكال معنوية (أخلاقية) للتضامن أما موليير فليس الارتباط عنده مباشرا إذ إن مجتمع المجاملين يتطابق - بالمعنى الذى قصد إليه جولدمان - مع تركيب العلاقات السلعية وفيما

لتعلق بالسلعة ، فإن قيمة استعمالها هى التى تميز قيمتها التبادلية بوصفها ناتجا ينطوى على الكم أكثر من الكيف ــ ولذلك يبدو ورجال الحاشية مجرد قطع شطرنج ، متبادلة ، فقدت قيمة الصفة والهوية . وافترض أن هذا التحول فى معنى قيمة الإنسان ، يرجع ــ إلى حد ما ــ إلى العمل فى البلاط الفرنسى ، وإدارة المحافظات ، حيث بدأ الموظفون الكبار فى النظر إلى ألقابهم ومناصبهم الوظيفة بوصفها مجرد «مشتروات» . ويستشهد جولدمان بنص من «ذكريات» أرنولد دانديلى (Mémoires of Arnauld d'Andilly) حيث يعلق على رفضه دفع مائة جنيه ليشترى منصب سكرتير الدولة عام ١٦٢٢ :

«أثبتت الأحداث التالية أنى قد أخطات بخطأ كبيرا ، ولكنى معذور فى ذلك ، لأنى جئت إلى البلاط فى عهد الملك هنرى الرابع ((Henri IV)) ، وقد تربيت على مبدأ أن الجهد والإخلاص وحدهما يكفيان المرء ــ دون المال ــ فى الحصول على منصب معين»[٢٤] وفى هذه الظروف يتسامى تقدير «الجدارة» عند الأرستقراطية فى الوعى الشخصى والجوانى للنفس ، ويبدو شرف ألسيست جوهرا غامضا ، كيانا بلا أسباب أو خصائص ــ مثل قلب سيليمين . ويمثل موليير ــ بالمفارقة المطلوبة ــ تكوين النـ ـية المعاصرة للعلاقات الإنسانية ، فى أيديولوجية الإخلاص (الشرف) ودخائل النفس .

الهوامش :

(١) ترجم هذا المصطلح إلى «عدو البشر» عندما نقلت مسرحيات موليير إلى العربية

(٢) Cicero, De Amicitia.

(٣) Christian Meier, Die Entstehung des politischen bei den Griechen (Frankfurt am Main, 1980), p. 9.

(٤) Lucien Goldmann, «Genetic Structuralism and the History of Literature», in R. Macksey, ed., The Structuralist Controversy (Baltimore) p. 89.

(٥) Michael Anderson, «Knemon's Hamartia», Greece & Rome series 2, 17 (1970), p. 199; cf. Armin Schäfer, Menanders Dyskolos (Meisenham am Glan, 1965).

(٦) See A. W. Gomme and F. H. Sandbach, Menander: A Commentary (Oxford, 1973) ad v.

(٧) Anderson, p. 204.

(٨) Edwin S. Ramage, «City and Country in Menander's Dyskolos», Philologus 110 (1966) p. 201.

(٩) L. A. Post, «Some Subtleties in Menander's Dyscolus», American Journal of Philology 84 (1963) p. 51; cf. p. 50.

(١٠) Ramage, p. 211.

(١١) هو إله انتشالى كرس له المسرح اليونانى فى أثينا

(١٢) طبعة Arden ١٩٦٣ . أماين الاقواس (١ . ٢ . ٣٨ ــ ٤٢) فيشير الرقم الأول إلى الفصل والثانى إلى المشهد . والثالث إلى السطر .

(١٣) Vv. 301-302. Cf. H. J. Oliver, ed., Timon of Athens (London, 1959) ad loc.: «Apemantus surely scores a point here».

(١٤) Lewis Walker, «Timon of Athens and the Morality Tradition», Shakespeare Studies 12 (1979) p. 159.

(١٥) Walker, p. 177, note 33 (8 times).

(١٦) Oliver, ad vv. 24-25.

(١٧) Cf. Paul Bénichou, Man and Ethics: Studies in French Classicism (New York, 1971).

(١٨) Martin Turnell, The Classical Moment (Westport, Conn., 1971) p. 99.

(١٩) Lionel Gossman, Men and Masks: A Study of Moliere (Baltimore, 1963) pp. 69-70.

(٢٠) Robert Mcbride, The Sceptical Vision of Moliere: A Study in Paradox (New York, 1977) p, 121; cf. p. 232, note 45, for further references.

(٢١) Mcbride, p. 108.

(٢٢) On Descartes and Gassendi, cf. Gossman, pp 10-13; on Pascal, cf. Bénichou, L. Goldmann, The Hidden God (London, 1964); on Le Vayer, Mcbride.

(٢٣) Goldmann, The Hidden God, pp. 105-106; cf. p. 414 under the year 1637.

(٢٤) The Hidden God, p. 129.

عبد الوهاب المسيرى

مواعظ قصصيّة عن الضرورة والحريّة

دراسة مقارنة فى :
قصة تشوسر الشعرية "قصة الفرانكلين"
ومسرحية بريخت "القاعدة والاستثناء"

تفترض الدراسات الأدبية المقارنة وجود شكل من أشكال التشابه أو الاختلاف ، أو التأثير بين الأعمال موضع الدراسة . والدراسة الحالية تفترض ، أن العملين اللذين ستجرى مقارنتهما يصلحان بشكل خاص لمثل هذه الدراسة ، بسبب نقاط الاختلاف الواضحة ونقاط التشابه العميقة . والعمل الأول كتبه الشاعر الإنجليزى جيفرى تشوسر (١٣٤٠ ـ ١٤٠٠) ، وهو قصة شعرية تدعى «قصة الفرانكلين» (المالك الزراعى غير نبيل المحتد) ، وهو جزء من عمل تشوسر الطويل حكايات كانتربرى . أما العمل الثانى فهو المسرحية الشعرية «القاعدة والاستثناء» التى كتبها الكاتب الألمانى برتولد بريخت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) .

وتختلف أحداث القصة الشعرية والمسرحية وخلفيتها اختلافا بينا ؛ فأحداث القصة الشعرية تقع فى العصور الوسطى ، وموضوعها الحب ، وتبدأ بالفارس أرفيرا جوس يودع زوجته دوريجين قبيل ذهابه فى رحلة طويلة ، وبعد رحيله يأتى أوريليوس ليعبر عن حبه للزوجة ، وعن رغبته فيها ، فتعده بأن تمنحه نفسها إنْ هو أزال صخور البحر الكريهة . وحينما ينجح فى إنجاز تلك المهمة عن طريق السحر ، يسقط فى يد الزوجة ، ولا تدرى ماذا تفعل ، ولكن زوجها يطلب منها أن تفى بوعدها ، وتسلم نفسها للشاب ، فيغمر الشاب الإعجاب بنبل الزوج ، ويتنازل عن حقه . أما أحداث المسرحية الشعرية فتقع فى العصر الحديث ، الموغل فى الحداثة ـ إن صح التعبير ـ وموضوعها التنافس الاقتصادى . وتحكى المسرحية قصة تاجر يود أن يعبر الصحراء ليصل إلى آبار البترول قبل غيره ، ويستأجر لهذا الغرض مُرشداً يدله على الطريق ، ثم يفصله ، ويستأجر حمالاً يحمل أمتعته . وفى أثناء رحلتهما عبر الصحراء ، تنفد مياه التاجر ، ويقدم الحمال زجاجة الماء التى تخصه إلى التاجر ، فيرديه الأخير قتيلا ظنا منه أن الزجاجة لم تكن سوى قطعة حجر ، وأن الحمال كان ينوى قتله غدرا . وتحكم المحكمة ببراءة التاجر ، لأنه كان يتصرف حسب القاعدة (أن يتصارع أعضاء الطبقات صراعاً لا هوادة فيه) ، أما تصرف الحمال فكان استثناء (أى أن يحب الإنسان أخاه الإنسان ، ويقدم له المساعدة) .

ولا يقتصر الخلاف بين العملين على الأحداث أو الخلفية ، إنما يمتد ليضم الشكل والفلسفة الجمالية الكامنة وراء كل عمل منهما ؛ **فالقاعدة والاستثناء** مسرحية شعرية ، أما «قصة الفرانكلين» فهى قصة شعرية ، ولذا فالبناء المباشر لكل عمل يختلف عن الآخر اختلافاً واضحا. وإذا انتقلنا إلى فلسفة العملين الجمالية، وجدنا أن كل عمل يختلف عن الآخر بشكل عميق ، بل حاد . فقصة تشوسر الشعرية ، التى كتبت فى العصور الوسطى ، تحاول أن تتبع قواعد النوع الأدبى الذى تنتمى إليه ، وأن تحقق ما هو متوقع منها . أما مسرحية بريخت الحديثة «التجريبية» فهى تخرق كثيرا من قواعد الدراما التى وضعها أرسطو وغيره من النقاد الكلاسيين ؛ والتى تقبلها الكثيرون بشكل يكاد يكون كاملاً منذ ذلك الحين . هذه المسرحية

تصدم القارىء - أو المشاهد - عن عمد حتى تخرجه من نطاق التعاطف السهل والتلقائى وغير الواعى مع الشخصيات لكى لا يندمج معها . كما أن بريخت يلجأ إلى كثير من الحيل الدرامية لا ليخلق أى إيهاما بأن ما يدور على المسرح هو الواقع ، وإنما ليكسر حاجز الوهم .

ولكن على الرغم من نقاط الاختلاف الواضحة والأساسية هذه ، فإن العملين متشابهان على مستوى أكثر عمقا . فكلا العملين يعكس ، بشكل كبير ، رؤية العالم التى سادت فى زمن كل منهما ، وكلا العملين يتناول قضية حرية الإنسان ومسئوليته الأخلاقية ، بل إنه يمكن القول إن مقارنة العملين تكتسب أهمية متزايدة ؛ لأن أحدهما كتب فى بداية «العصر الحديث» ، فى حين كتب الثانى فى قمة أزمته - قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة . وسنجد أن أوجه الاختلاف بينهما تشبه من بعض النواحى أوجه الاختلاف بين اللحظتين التاريخيتين . وبما أن العملين ينحوان منحى أخلاقيًا واضحًا ، ويحاولان أن يصدرا الأحكام على الواقع ، ويقترحا العلاج لما فيه من علل وأمراض ، فإن ثمة أساسًا قويًا لعقد مقارنة بينهما ، ستؤدى فى النهاية إلى نتائج مثمرة .

تتحرك معظم الشخصيات فى مسرحية بريخت «القاعدة والاستثناء» فى إطار مفهوم كامل للإنسان بوصفه فردًا منعزلاً ، أو وحدة منفصلة عن غيره من بنى البشر ، لا يدفعه ولا يحركه سوى المصلحة الاقتصادية الفردية . ويتسم هذا «الإنسان الاقتصادى» بأنه يرد كل شىء إلى المستوى الاقتصادى ، ولا يستطيع أن يدخل فى أى علاقات إنسانية . وتبدأ المسرحية بعرض بسيط وهيكلى للقوى المتصارعة فى المسرحية ، ولطبيعة صراعها الذى يتسم بأنه صراع اقتصادى أساسا ، أو يكاد يكون كذلك . وتصف المسرحية نفسها بأنها مسرحية عن واحد يستغل الآخرين ، واثنين يستغلهما الآخرون أو بمعنى آخر هى مسرحية عن الإنسان وقد ارتد إلى المستوى الاقتصادى المحض ، وعن العقل وقد ارتد إلى المادة الصماء . وبما أن الشخصيات لا تدخل قط فى علاقة إنسانية «داخلية» كأصدقاء أو أقارب ، فإننا نجد أنها تظل على مستوى عال[3] من التجريد لا يمكن فهمها إلا فى علاقتها بوظيفتها أو مهنتها ؛ ولذا لا تحوى قائمة الشخصيات اسم علم واحد ، إذ لا توجد حاجة إلى ذلك ، وإنما تحوى قائمة وظائفهم وحسب ؛ تاجر ، ومرشد ، وحمال ، وشرطيان ، ومدير الفندق ، وقائد القافلة الثانية ، والقاضى . وتسلك كل شخصية بطريقة تتفق مع «النموذج» الذى تنتمى إليه ولا تعبر إلا عن مصالحها الطبقية وحسب ، لا تتمرد عليها ولا تنحرف عنها .

ويتميز الإنسان الاقتصادى . بأنه لا تحده أى قوانين خارجية ، أو هكذا يظن ؛ فهو حر حرية تامة ، يتحرك حسبما تملى عليه إرادته وأهواؤه ، وحسبما تمكنه قوته الذاتية . فعالمه يشبه إحدى غابات داروين ، حيث لا قيود ولا سدود ولا حدود ، ولا يكتب فيه البقاء إلا للأصلح ، وحسب «يتخلف الضعفاء عن الركب ، ولا يبقى إلا الأقوياء» .

إن عالم التاجر مجرد من أى معنى ؛ فالحقيقة الوحيدة فيه هى هذا التنافس والصراع الذى لا معنى لها ، حيث «يلقى كل عليل حتفه ولا يقاوم إلا الأقوياء» .

وبذا يصبح قانون الغابة لا مجرد حقيقة مريرة ، علينا أن نتقبلها فحسب ، بل تصبح كذلك مثلا أخلاقيا أعلى نتبناه ونطمح إليه .

والإنسان الاقتصادى الذى لا حدود له نهم لا يشبع ؛ ولذا تجده دائما فى طريقه لغزو أراض جديدة أو للتغلب على الآخرين . وشخصية التاجر هى خير مثل على ذلك ، فهو لا يحب ولا يكره ولا يدخل فى أى علاقة ولذا تجده دائما منهمكا فى تحقيق نصر على شىء أو شخص ما . فهو يبدأ بطرد المرشد ، ثم يحطم عزيمة الحمال ، ويرديه قتيلا فى نهاية الأمر . وهو لا ينظر إلى الحمال إلا بوصفه إحدى أدوات الإنتاج ؛ ولذا نجده يغمغم فى لحظة غضبه أنه كان ينبغى عليه أن يستأجر حمالا ذا أجر مرتفع ، لأن الاستثمار فى مثل هذا الحمال يأتى بعائد مرتفع ! وهو لا ينظر إلى الطبيعة إلا على أنها شىء لا يصلح إلا للغزو ؛ لأنها - هى الأخرى - لابد أن تستخدم وتستغل - يجب أن تحطم وتسرق وتنهب كنوزها .

ويقوم التاجر ، فى إحدى لحظات جيشانه الغنائى الدارويني ، بالربط بين استغلاله «لأخيه» الإنسان ، واغتصابه «لأمه» الطبيعة :

لِمَ تمنحنى الأرض نفطها ؟
ولِمَ يحمل الحمال متاعى ؟
كى نحصل على النفط لابد أن نتصارع
مع الأرض ومع الحمال .

إن موقف السيطرة هذا يصل إلى قمته الدرامية حينما يقوم التاجر بتصويب مسدسه إلى ظهر الحمال ويضطره إلى عبور النهر . ومرة أخرى يصعّد التاجر أغنيته الدرامية :

هكذا يمكن للإنسان أن يهيمن على الصحراء وعلى النهر المندفع ،
هكذا يهيمن الإنسان على الإنسان .
النفط ، النفط الذى نحتاجه ، هو الجائزة .

إن موضعة استعباد الإنسان والطبيعة تتواتر فى العمل كله ، وينتج عنها تشيؤ الإنسان وتموضعه . فالتاجر على سبيل المثال ، يعلم جيدا أنه فى عالم لا توجد فيه أى قيم أخلاقية وتقطنه ذوات نهمة لا عدد لها ؛ ولكل هذا يصبح من الغباء بمكان ألا يأخذ الإنسان حذره دائما : فى عالم عار تماما من الثقة ، لا يمكن للمرء أن يخلد إلى النوم . هذه هى معرفة «ماكبث» المأساوية بعد أن قتل «دنكان» الرؤوف . وفى لحظات العذاب الناجم عن الندم ، يسمع «ماكبث» أصواتا تخبره بأنه «لن ينام بعد الآن» . ولكن نسق القيم الذى يؤمن به «ماكبث» ، وهو يؤمن به على الرغم من أنه يخرقه ، يرى الإنسان بطريقة مركبة ؛ يراه مخلوقا فريداً يحمل أعباء أخلاقية ، وليس مجرد

حيوان لا قلب له ولا عقل ، ولذا فالندم يأخذ شكل السهاد الدائم أما فى مسرحية **القاعدة والاستثناء** ، كما بينا من قبل ، فالإنسان يتحول إلى مجرد مادة ، وبذا تصبح القوة الجسدية هى المعيار الأوحد . ولهذا يقول التاجر : «إن الإنسان القوى النائم لا يقل ضعفا عن الإنسان الضعيف النائم » . هذا الاستنتاج المنطقى البسيط اللا إنسانى يؤدى إلى هذا الشكل النهائى من أشكال الاغتراب ، حيث ينكر الإنسان على نفسه أبسط أشكال النشاط الطبيعى ، أوكما يقول التاجر «يجب ألا ينام الإنسان» . هذا ليس صوتا خارجيا يطارد التاجر ، ويعذبه كما يفعل الصوت فى «**ماكبث**» ، وإنما هو قرار بارد متوازن محسوب .

يمكننا القول إنه عند هذه النقطة فى المسرحية تكتمل دائرة الغزو ، فالتاجر ـ بعد أن هزم الحمّال والصحراء والنهر ـ يهزم نفسه أيضا ، ويصبح هو الآخر مجرد أداة من أدوات الإنتاج ، غارقة فى دوامة الدينامية العمياء التى لم يحدد أحد قط أهدافها الأخلاقية أو النفسية . وهذه هى سخرية موقف الإنسان الاقتصادى : فهو يحطم كل السدود والقيود بسبب نهمه فيصبح قانونا مكتفيا بذاته . ولكن هذا الحالم بالقوة المطلقة ، الذى يسعى وراءها ، يجد نفسه فى عالم لا قانون فيه ، دون أى حرية أو طمأنينة داخلية ـ عالم يحوله هو ذاته فى نهاية الأمر إلى مجرد أداة دون إرادة أو اختيار ، أداة تخضع للقوانين الخارجية الميكانيكية ـ مثل قانون العرض والطلب . وهكذا ننتقل من الحرية المطلقة إلى الحتمية المطلقة ، ومن الفردوس الأرضى إلى الجحيم الدائم[1] .

ويقوم المرشد بتلخيص الموقف أثناء المحاكمة : «فى هذا النسق الذى خلقوه / الإنسانية هى الاستثناء » . إن ما يسود ـ هنا ـ هو القوانين الاقتصادية ، التى تم تعريفها بدقة ، وهى قوانين لا تدع مجالا للمواقف الإنسانية المركبة أو للدوافع غير الاقتصادية .

ولذا فإن دائرية الموقف لابد أن تكون كاملة ، ولا يوجد أى مجال لإيقافها أو التخفيف منها أو فتحها . ولا يوجد أى مجال أمام الشخصيات إلا أن يلعب كلٌّ دوره المحتوم،وأن يكون هو النموذج المتكرر . وهذه هى خطيئة الحمّال الكبرى ؛ فقد حاول كسر الدائرة، وسلك سلوكا إنسانيا مبدئيا ، فالتزم بالقانون الإنسانى الداخلى ولم يَنْصَعْ للقانون الميكانيكى الخارجى . إن دوافعه فى تقديم زجاجة الماء للتاجر لم تكن دوافع اقتصادية محضة ، وأى فعل لا يخدم مصالح الإنسان الاقتصادية الأنانية هو «استثناء» ، أو على حد قول التاجر «يجب أن نتبع القواعد [الاقتصادية] وليس الاستثناء [الإنسانى] » . ولذا لا يوجد مجال للسلوك الفردى الحق أو للاختيارات الحرة ؛ لأنّه حتى لو افترضنا أن الحمال كان فى الواقع يعطى زجاجة الماء للتاجر ، ولم يكن يحاول قتله بحجر كما كان يظن ، فإن الأخير حينما أرداه قتيلا إنما كان فى موقف «الدفاع عن النفس» ؛ لأنه ما كان يمكنه «أن يفترض أن الشئ الذى فى يد الحمّال إنما هو زجاجة وليس حجراً » ، إذ إنه ـ انطلاقا من التصوّر السائد للطبيعة البشرية فى هذا العالم ـ لم يكن عند هذا الرجل أى دوافع لإعطائه ماء . ويجب على القارئ أن يتذكر أن التاجر لا ينتمى لنفس الطبقة التى ينتمى إليها الحمال ؛ ولذا كان لزاما عليه أن يتوقع منه الشر . وكما يقول القاضى فى حكمه : «إن المتهم لذلك كان فى حالة دفاع مشروع عن النفس ـ ولا يهم ما إذا كان التهديد الذى وجه إليه حقيقيا أم أنه مجرد شعور بالتهديد من جانبه » . إن اللغة القانونية فى نهاية المسرحية لا تعبر عن السياق الدرامى وحسب ، وإنما تعبر عن رؤية للعالم تتكشف أمامنا فى المسرحية ، ودقتها هى فى الواقع دقة لغة العقود والعلاقات الموضوعية التى تستبعد العناصر الإنسانية ؛ إنها لغة شيلوك بعد أن حصل على رطل اللحم ، ولكن مع قاض لا يكترث إلا بالوزن ولا يحسب حساب الدماء النازفة الدافئة الحية .

من الواضح البين أن هذا العالم قد ارتد إلى مستوى القواعد الاقتصادية الجماعية وميكانزمات السوق ، ولكن مع هذا ليست هذه هى الكلمة الأخيرة فى المسرحية . فهذه الغابة الاقتصادية يحيطها الكاتب بإطار يدعو فيه المشاهد إلى رؤية أخلاقية مغايرة،فعلى الإنسان ـ كى يكون إنسانا ـ أن يتجاوز هذا العالم ، وأن يتخطى تلك الرؤية الاقتصادية . ومما له دلالته أن برتولد بريخت ، المادى الجدلى ، يؤكد فى مقدمة المسرحية ، وخاتمتها،قدرة الانسان على أن يعيش دون أن تحده أى أنساق فكرية أو أيديولوجية تدعى أنها أنساق طبيعية نهائية ، وعلى أن يتساءل دائما عن معنى الأشياء ، وعلى أن يتجاوز الحدود المتعارف عليها بل يتسامى عليها . وإذا كان مشاهد هذه المسرحية قد رأى نمطاً شائعاً من أنماط السلوك الإنسانى ، فإن الراوى يطلب منه أيضا أن ينسحب من أحداث المسرحية ، وأن يحكم عليها ليرى حقيقة «الفوضى الدموية» و «القواعد» و «النظام الفوضوى» و «الأهواء المخططة» و «الإنسانية التى فقدت إنسانيتها» ؛ فهذه كلها مجرد انحراف لظواهر مؤقتة يجب على العقل أن يغيرها ؛ فالعقل الإنسانى قادر على أن يخلق النظام من الفوضى ، كما يمكنه أن يتجاوز المصلحة الاقتصادية الأنانية والأخلاقيات الداروينية . فالعقل الإنسانى عقل حر ؛ حر لأنه إنسانى ، وإنسانى لأنه حر .

ولكن مع هذا يجب أن نبين أن عناصر التسامح فى **القاعدة والاستثناء** تقع خارج البناء المسرحى ذاته ؛ إذ إنها تظهر فى الإطار الأخلاقى وحسب ، ويبقى عالم المسرحية ذاته عالما دائريا كاملا ، خالياً تماماً من أية إمكانات جدلية يمكنها أن تتحدى دائرة القانون الاقتصادى الذى لا يقهر .

وإذا نظرنا إلى قصة تشوسر الشعرية «**قصة الفرانكلين**» فإننا سنجد موقفاً مشابهاً من بعض الوجوه ، وليس كلها ؛ فعلى الرغم من أن عالم القصيدة عالم تسود فيه الطقوس ، ويظل الصراع بين الخير والشر والعواطف الإنسانية أموراً متضمنة لا يتم الإفصاح عنها بشكل مباشر ـ على الرغم من ذلك ، فإن ثمة نقاط تشابه دقيقة بين العملين ، تسترعى الانتباه . قد لا يوجد «إنسان اقتصادى» فى القصيدة ، إلا أنه ـ مع هذا ـ يوجد فهم واضح يدفع بالشخصيات إلى صراع لا هوادة فيه ، يستعبدهم كلهم .

فدوريجين ، زوجة آرڤيراجوس ، يظهر عليها كثير من علامات النهم والرغبة فى الانتصار التى تَتَّصِفُ بها شخصيَّة التاجر فى مسرحية بريخت . فهى تبكى من أجل زوجها الذى سافر،وتعبر عن غضبها من السفن التى تأتى وتجئ بدونه ، ثم تحتج على بناء الطبيعة ذاته «بصخورها السوداء القبيحة ».وحينما يهتز إيمانها تأخذ فى التشكيك فى حكمة الله ذاتها :

ولكن يا إلَهِى ، هذه الصخور الشيطانية قد صنعت
بطريقة توحى بالفوضى القصوى ،
ولا توحى بأنها من خلق إلّه وصنعه
إلّه كامل عاقل ثابت ،
لِمَ يكون صنع يديك على هذه الصورة التى لا تعقل ؟

ألا ترى يا إلهى كيف تدمر هذه الصخور الناس ؟

هذه الرؤية التى ترى أن الإنسان وحده هو مركز الأشياء ، وأن الأشياء نافعة بمقدار ما تخدم غرضه ، تذكرنا بمواقف التاجر الاقتصادية النفعية .

ويصاحب هذا الاعتراض على الإرادة الإلّهية شك كامن فى إمكانية الإنسان على التسامى والتجاوز ، وتحول دقيق فى المنظور . ونجد أنفسنا نترك عالم التقوى والحب بين الأزواج ، وندخل عالما وثنيا هو أقرب إلى الفردوس الأرضى منه إلى شئ آخر :

لقد زينت يد الإنسان ـ بمهارة بالغة ـ
هذه الحديقة بجدائل النباتات ، وطعّمت الأشجار ،
حتى أنه لم يكن هناك قط حديقة بهذا الترف
إلا إذا كانت الفردوس نفسه .

هذا هو عالم المجبين الشبان الذين يتبعون إلّهة الجمال ڤينوس ويعبدون إلّه الشعر أبولو . هذا عالم لا يأتى فيه الحب بالسلام والوئام، وإنما يزداد الإنسان ولهاً «وكأنه إحدى ربات العذاب فى جهنم » . وهذا المزج بين صورة الفردوس الأرضى وربة العذاب فى جهنم له دلالة خاصة ؛ إذ إنها تستدعى إلى الذهن حلم الإنسان الاقتصادى بالحرية الكاملة،وفقدانه الكامل لأى شكل من أشكال الحرية فى مجال الممارسة . وإن فردوس اللاقانون والرغبة اللامتناهية يتحول دائما إلى جهنم الضرورة والحتمية .

وحينما يفاتح الشاب «الوثنى » أوريليوس السيدة دوريجين فى موضوع حبه لها ورغبته فيها ، تطلب منه على سبيل الفكاهة ، ولكن بشكل جاد أيضا (كما نعرف من حديثها الحزين إلى نفسها) أن يغير خطة الله فى الكون :

حينما تنظف الساحل
تماما من كل الصخور ، ولا تترك واحدة ،
فسأحبك أكثر من أى رجل على وجه الأرض
هذا هو قولى لك ، ولتصدق ما أقول .

يود أوريليوس المسكين أن يمتلك دوريجين ، وتلقى هى بالتحدى إليه . ولذا فهو يذهب إلى أخيه ، العالم الذى كان يعرف كتابا عن «السحر الطبيعى» .والسحر هو سلف العِلْم وأيديولوجية الغزو والقوه . وهنا يتوقف الراوى ويبذل قصارى جهده لكى يذكرنا بعالم التقوى والوئام الذى غاب عن أنظارنا ، ويعيد إلى الأذهان حقيقة أن الكنيسة لا توافق على السحر لأنه لا يتعامل إلا مع الأوهام .

بعد ذلك يذهب أوريليوس وأخوه إلى أورليانز ، حيث يقابلان هناك ساحرا عظيما ، لا يترك لديهم انطباعا قويا بمدى جبروته وحسب،وإنما يساومهم على أجره مساومة عنيفة كذلك ؛ إذ يطلب ألف جنيه . وهكذا تحركنا من عالم الحب إلى عالم الفردوس الأرضى الوثنى لنصل إلى عالم القوة والمال .

وحينما يتأكد الساحر من أنه سيحصل على أتعابه يحضر جداوله الفلكية التى أحضرها من طليطلة (المدينة العربية ، والحضارة العربية مرتبطة بالعلم فى العقل الأوروبى فى العصور الوسطى) . وهذه الجداول هى أدوات قوته ووسائل إنتاجه . ومن خلال الحسابات والمعادلات تحدث «المعجزة» (وهذه الإشارة الدينية للسحر تذكرنا بالحديث المتكرر فى القرن العشرين عن أن العلم سيأتى لنا «بالخلاص») . حينئذ يخر أوريليوس عند أقدام سيده ويشكر «سيدتنا ڤينوس » ويذهب إلى دوريجين ليمتلكها كما أراد وكما وعدت .

عند هذه النقطة فى القصة الشعرية تفقد كل الشخصيات حريتها بشكل أو بآخر ، وتدخل الدائرة التى لافكاك منها ؛ فدرويجين ملتزمة بوعدها لأوريليوس ، وأوريليوس مدين للساحر بدين ثقيل ، والساحر يطلب نقوده ، وآرڤيراجوس ملتزم بوعد زوجته . إن الحتمية التى تفرض نفسها ، وسيطرة الموقف أو الظروف على الشخصيات التى تود أن تحقق حريتها المطلقة ، وأن تطلق لرغباتها العنان ، لتذكر المرء **بالقاعدة والاستثناء** ، حيث تؤدى محاولة الوصول إلى الحرية الكاملة إلى العكس تماما ، وحيث تجد كل الشخصيات نفسها خاضعة لقوانين الضرورة . وهنا تفكر دوريجين ، مثلما فكر أوريليوس من قبل ، فى الانتحار ـ جريمة إفناء الذات النهائية ، التى تذكرنا ، بشكل يحمل كثيرا من السخرية ، بقرار التاجر ألا ينام — وتمر فى مخيلتها فى هذه اللحظة صور الشهوة ، والفسق ، وصور اغتصاب العذارى ، ورجال يهيمنون على النساء ، ولا تفكر ألبتة فى التناسق والتبادل والحب . إن شيلوك يطالب برطل اللحم كعادته ، وهو يقف وقد شحذ السكين .

ولكن مقدمة «قصة الفرانكلين» ، تماما مثل مقدمة **القاعدة والاستثناء** ، تحتفى بعالم آخر ـ عالم ليس فيه منتصر أو مهزوم ، وحيث لا يوجد ديون تدفع أو حسابات تسوى ؛ فالحب هو الذى يجمع بين الفارس آرڤيراجوس وزوجته دوريجين . وعلى الرغم من أنه «زوجها وسيدها» كما تقول القصة الشعرية «شأنه شأن كل الأزواج

له السيادة على زوجته» فإنه «بمحض إرادته» يقرر :

ألا يمارس سلطته
ضد إرادتها،وألا يظهر أياً من مظاهر الغيرة ،
بل قرر أن يتبعها فى ثقة وبراءة
كما يتبع كل محب حبيبته .

ولذا تخبرنا القصيدة أن الفارس آرفيراجوس كان لا يحتفظ باسم «السيادة الزوجية» إلا بسبب مكانته فى المجتمع ، لا لإرضاء أية نزعات داخلية . وقد قررت زوجته هى الأخرى أن تصبح زوجته المخلصة حقا . وهنا يستطرد تشوسر ليبيّن لنا أن الحب والهيمنة شيئان مختلفان تماما :

يقينا ثمة شئ لابد من ذكره ، ياسادتى ،
يجب على الأحباء أن يطيع الواحد منهما
الآخر ، إن أرادا الحفاظ على حبهما .
فالحب لا يمكنه أن يعيش داخل حدود الهيمنة ؛
إذ حينما تدخل الهيمنة ، ينشر إله الحب
جناحيه ، وفى التو يقول وداعاً ــ لقد رحل .
إن الحب حرّ مثل الروح الحرة ،
فالنساء بطبيعتهن يَتُقْنَ للحرية
ولا يقبلن القسر ولا العبودية ،
وكذا الرجال ، إن كان لى أن أتحدث باسم الجميع .

إن مقياس السعادة والشقاء فى تجربة الحب يختلف عن المقياس الرياضى السائد فى عالم السوق والقوة . فالذى يجزل العطاء ، هو الذى يأخذ الأكثر :

إن من يتحلى بالصبر فى الحب أكثر من صاحبه
هو الفائز الذى سيعلو قدره .

هذا إذن هو العالم الذى يظهر فى المقدمة ، وهو يطرح أمامنا بديلا لحكم الحتمية والمصلحة الأنانية . ولكن هذا البديل الأخلاق فى القصة الشعرية ليس منفصلا عن بقية العمل ، بل ــ على العكس ــ نجد أنه يحقق نفسه بشكل متعين ودرامى داخل العمل ومن خلال القصة ذاتها . ويحدث التحول عندما يطرأ تغير عميق على دوريجين ، التى لم تكن تعرف الصبر،إذ تقبل مصيرها وتطرح عن نفسها اليأس والتفكير فى الانتحار ، وتقرّر أن تخبر زوجها بالقصة بأكملها (فهو لم يكن يعرف بعد الوعد الذى قطعته زوجته على نفسها لأوريليوس) . ويرفض آرفيراجوس أن يخضع لقوانين الضرورة الخارجية والمصلحة الأنانية ــ سواء كان ذلك غيرته على زوجته أو حقه فى «السيادة الزوجية» ــ ويقرر أن يسلك سلوكاً يتفق مع القوانين الأسمى فعلى حد قوله «إن الصدق هو أسمى الأشياء التى يمكن للإنسان الحفاظ عليها» .ولذا بدلا من أن يصر على رطل اللحم ، ينفض عن نفسه شيطان شيلوك ويطلب من زوجته أن تفى بالوعد الذى قطعته على نفسها . وهكذا تنفتح الدائرة المغلقة ، وتنتصر القوانين الداخلية للحب الإنسانى على الضرورة الخارجية العمياء ، وتختار كل الشخصيات ، الواحدة تلو الأخرى ، الحرية فالسخاء الإنسانى الذى أظهره آرفيراجوس يغمر أوريليوس بالإعجاب ، فيتخذ قراره :

إن التخلى عن رغبته فى دروبجين لهو أفضل من أن يفرض عليها فعلا بهذه الخسة ، تجاه هذا النبل العظيم .

وهو لا يعيد دوريجين لزوجها وحسب ، وإنما يقطع على نفسه عهداً «أن يقول الصدق وألا يكذب».وعندئذ يذهب إلى الساحر ليخبره عن تلك الحرية الجديدة التى تنبع من التزامه الداخلى بالقانون الإنسانى الذى يتجاوز كل الحتميات ، ويخبره كيف أنه ، من فرط عطفه على دوريجين وزوجها ، ومن عمق إحساسه بالمثل النبيل الذى يضربانه ، قد قرر أن يتجاوز مصلحته الأنانية الضيقة .

لقد أرسلتها بمحض إرادتى
تماما مثلما أرسلها هو إلىّ ، لقد تركتها تعود ،
هذه هى القصة بأكملها ، ولا يمكن أن أضيف حرفاً
واحداً .

وكما هو متوقع يغمر الساحر الإعجاب بهذا الموقف . ولذا ، بدلاً من أن يصر على حقه النقدى ، يتعرف هو الآخر على الحرية التى تسم الوجود الإنسانى الحق ــ حرية الانصياع للقانون الإنسانى الداخلى ، وليس قانون الضرورة الخارجى ولذا يقرر أن يحذو حذو هذا الفعل النبيل ويتنازل لأوريليوس عن الدين .

ومن الملاحظ أن مسرحية القاعدة والاستثناء تنتهى بتكرار الموعظة الأخلاقية التى ترد فى المقدمة ؛ لأن الإمكانات الإنسانية التى تشير إليها المقدمة يتم إحباطها بكل ضراوة فى السياق الدرامى نفسه . أما «قصة الفرانكلين» فتنتهى بعودة الوئام وتأكيده ، حيث يسأل القاضى سؤالا خطابيا يدل على الانتصار : «من هى أكثر الشخصيات رقة وسخاء؟» .

وقد يكون من الحمق بمكان أن يحاول الناقد أن يسوى بين العمل الأدبى وسياقه الاجتماعى التاريخى الواسع ، ولكن ــ مع هذا ــ يظل إدراك العلاقة بين العمل والسياق ، مهما كانت هذه العلاقة واهية ، أمرا هاما للغاية يؤدى إلى إثراء العمل وإنارته . وانطلاقا من هذه الملاحظة المنهجية يمكننا القول إنه يبدو أن عالم تشوسر هو عالم كانت قد بدأت تظهر فيه الشخصيات النهمة الجديدة (ولنقل البورجوازية)، وبدأت تسيطر فيه «حتمية» العصر الحديث ، وإنكار إمكان الاختيار الأخلاقى الحر . ولكن على الرغم من ظهور هذه الرؤية

الحديثة ، فقد كان ثمة رؤية بديلة للإنسان لا تزال تطرح نفسها وتؤكد المسئولية الخلقية وإمكان الاختيار والحرية وهى رؤية كانت لا تزال مقبولة من الغالبية العظمى من الناس. ولذا قد يتحطم التناسق فى قصة تشوسر الشعرية ولكنه يستعاد فى النهاية ، وقد تضعف الحرية الإنسانية ولكنها تتأكد فى النهاية أما فى عالم القاعدة والاستثناء الحتمى ، عالم الإنسان الاقتصادى ، حيث يتم تجميد كل العلاقات الإنسانية ، وحيث تتشيأ الإنسانية وتتحول إلى طبقات وأدوات إنتاج (كما حدث تقريبا فى ألمانيا النازية) فإن إمكان البعث أو الولادة الجديدة غير موجودة داخل الدائرة المغلقة . ولذا لايبقى أمام الفنان سوى أن يعظ ويبشر ببديل إنسانى ؛ يعظ ويبشر وهو يعلم مسبقا أنه يبتعد عن الواقع،وأنه يقترب من عالم الرؤى ــ أى أنه ثورى بالمعنى الكامل للكلمة .



هوامش

(١) انظر للمؤلف الرأسمالية وفكرة العودة للطبيعة «الطليعة» (القاهرة) فبراير ١٩٧١ ؛ كذلك الفردوس الأرضى : دراسات وانطباعات فى الحضارة الأمريكية الحديثة (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩) ، حيث يحاول أن يدرس الأساس الاقتصادى لهذا النمط المتكرر ، وبعض تجلياته الحضارية .



الإنسان والبحر

رضوى عاشور

هل قرأ جنكيز آيتماتوف(١) «الشيخ والبحر(٢)» لإرنست هيمنجواى فترسبت الرواية فى وجدانه، ودفعته بعد فترة ـ طالت أو قصرت ـ إلى تفكيكها وإعادة بنائها، على صورة وعيه هو بالحياة، منتجا بذلك معارضته وحكايته الخاصة عن الإنسان والبحر؟

إن البحث عن إجابة لهذا السؤال ـ برغم ماقد يحمله من إثارة بل متعة للباحث ـ يظل خارج نطاق هذا النوع من الدراسات المقارنة، فليس الهدف هنا هو دراسة علاقات تأثير وتأثر، أو نقل تمليه حاجة فردية، أو ضرورات لحظة تاريخية، ولكن الهدف هو الكشف عن دلالة الشكل الفنى بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف أيديولوجى تجاه ظاهرة بعينها (المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعى). ولما كان الإطار الشكلى «للشيخ والبحر» لهيمنجواى و«الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر»(٣) لإيتماتوف هو إطار الرواية القصيرة المرتكزة إلى قصة رمزية، أركان صورتها الأساسية هى البحر والصياد والرحلة، فإن الدعوة إلى المقارنة تصبح أكثر إغراء، إذ تعدنا بإمكان الكشف عن علاقات تشابه وتمايز، هى بمثابة مناظرة مواقف وقناعات بين الكاتبين.

نحن ـ هنا ـ بصدد دراسة نصين أدبيين، يفصل بين تاريخ إنتاجهما ربع قرن من الزمان. صدر نص هيمنجواى عام ١٩٥٢ وكتب آيتماتوف **الكلب الأبلق** فى شهرين متعاقبين، هما ديسمبر ١٩٧٦ ويناير ١٩٧٧.

هى رحلة فمن هو الراحل؟! لاتفرض السؤال الرغبةُ فى الحديث المعتاد عن رسم الشخصيات بقدر ماتفرضه ضرورة معرفة دلالة الاختيارات. إن الصّياد هو الراحل فى الحالتين،وخروجه إلى البحر أداة إنتاج تمليها الضرورة.

فى نص همنجواى يخرج سانتياجو الشيخ، منفرد،إلى البحر، بعد أربعة وثمانين يوما استعصى عليه الصيد فيها. وهو يقرر ـ كبطل فى مأساة إغريقية قديمة ـ أن يتوغل فى البحر، متعديا حدود الآمن والمألوف. هو شيخ معروق يحمل على وجهه وجسده خاتم البحر الذى عركه، التجاعيد العميقة والقروح والندوب. «كان كل شىء فيه عجوزا خلا عينيه، وكان لونهما مثل لون البحر، وكانتا مبتهجتين باسلتين»(٤) (ص ٤) ولسانتياجو مريد صغير، يحب معلمه الشيخ، ويرغب فى مصاحبته،لكن أهله يمنعونه، وينقلونه إلى العمل على ظهر مركب أوفر حظا.

أما فى نص آيتماتوف فتخرج جماعة إلى الصيد بدل الفرد، رجلان وشيخ وصبى: رجلان قويان أحدهما ابن الشيخ وأبو الصبى، وشيخ نحيل له وجه مجعد وشعر أشيب ويدان مغطاتان بالندوب، وغلام يخرج للصيد للمرة الأولى، والرحلة مكرّسة لدخوله إلى عالم الصيد.

وتنقسم الصورة إلى صورتين، واحدة لكل نص. فى الأولى يُخرج الإنسان لمواجهة البحر منفردا، وفى الثانية يخرج فى جماعة، أجيال ثلاثة تجسّد حاضر القبيلة كاستمرارية تاريخية (الجد يوجه الدفة،فهو وعاء معرفة القبيلة وخبرتها، الأب والعم يسيِّران المركب

فيها القوة المنتجة ، والطفل يستقبل المعرفة التى تؤهله مستقبلا لتحمل مسؤوليات الإنتاج والإعالة)

ثم يستوقفنا ذلك التشابه بين سانتياجو فى نص هيمنجواى وأورجان الجد فى نص آيتماتوف . فكلاهما مزج غريب بين القبول بالضرورة والرغبة فى التحرر منها ؛ بين السلوك الواقعى الذى يمليه التوغل فى البحر ، وتكوين رومانسى يحلم بوحدة مستحيلة بين الإنسان والوجود الطبيعى ، أو بينه وبين المطلق .

يشعر سانتياجو برابطة أخوة وتماثل مع السمكة التى صادها ، يفيض شفقة عليها : « ... أخذه الحزن على السمكة الكبيرة حين خطر له أنه ليس عندها ما تأكله . ولكن تصميمه على قتلها لم يضعف نتيجة لحزنه ذاك على الإطلاق » . هو لايريد قتلها ولكنه أيضا يريدها لأنه صيّاد ، وفى ذلك استمراره ماديا ومعنويا . وهو يفكر فى ذلك ويفكر أيضا : «كم أنا سعيد لعدم اضطرارنا لأن نقتل النجوم ! » . ثم يواصل «من حسن الطالع أننا غير مضطرين إلى أن نطارد الشمس أو القمر أو النجوم . حسبنا أن نعيش على البحر، وأن نطارد إخوتنا الحقيقيين» (ص ٨١ - ٨٢) .

وسوف يرى المدقّق فى النص أن المفهوم الرومانسى عن وحدة الوجود ليس بعيدا تماما عن وعى هيمنجواى ، كما سوف يلحظ أن **قصيدة الملاّح القديم** للشاعر كولريدج - وهى من أبرز القصائد الإنجليزية التى ترتكز إلى هذا المفهوم الفلسفى - حاضرة بدرجة أو بأخرى فى **الشيخ والبحر** (يقتل الملاّح الطائر بشكل عفوى ، فيعتدى بذلك على وحدة الوجود ، ويكون عليه أن يكفر عن ذنبه بمعاناة هائلة وشعور طاغ بعزلة كونية ؛ وفقط حين يستطيع قلب الملاّح أن يفيض شفقة على أسماك صغيرة يسقط الطائر - الذى كان معلقا حول عنقه كصليب ، وتبدأ رحلة خلاصه التى يتعيّن عليه فيها ، لاستكمال كفّارته ، أن يبقى هائما فى الأرض ينقل للآخرين حكايته) .

ويشكل نص هيمنجواى - من إحدى زواياه - معارضة لنص كولريدج وتعليقا ضمنيًا عليه . ففى حين يحلم بطل كولريدج الرومانسى بالتوّحد المطلق بالوجود الطبيعى، ويعذّبه الإنفصال عنه، ثم يخلصه وهم العودة إليه، فإن بطل هيمنجواى، وإن كان يفيض حنينا إلى وجود مستأنس بلا عنف يلتصق به ، يسلك تبعا لما تمليه الضرورة . فى القصيدة الرومانسية قتل الطائر إثم ، أما فى النص الواقعى فإن الشيخ والغلام ينحران السمكة وهما يتلمسان منها العفو . ويحدّث سانتياجو سمكته الكبيرة قائلا : «أيتها السمكة ... إننى أحبك وأحترمك كثيرا ولكننى سوف أقتلك قبل نهاية هذا اليوم» (ص ٤٥) . ولايفوتنا - هنا - رؤية ملاّح هيمنجواى . إنه وإن اختلف عن سلفه الرومانسى يظل حاملا الملمح منه ، ولذلك تتأكد دلالة أن يلتمس صياد عفوا من سمكة يذبحها ، ودلالة الحلم المتكرر للشيخ ، عن وجود مستأنس ، لا يشطره العنف ، يراه فى صورة الأسود السارحة على الشاطىء ، تلك التى كانت تلعب كالقطط الصغيرة فى الغسق .

ويقابل هذه السمة الرومانسية فى النص سمة أخرى تعدل كفته ، وتؤكد الصراع على أرضية واقعية ، وتعلى قيم الصمود فى المواجهة . وتتجسد هذه السمة فى صورة سانتياجو «الكامبيون» (البطل) الذى أمضى يومًا وليلة فى مواجهة خصم يبارزه ، وصورة دى ماجيو بطل الكرة المنتصر دائما ، ثم فى سلوك الشيخ نفسه طوال الرحلة .

«وشيخ غريب» - أيضا - هو الجد أورجان فى «**الكلب الأبلق**» . تمتزج فى شخصيته صرامة صياد واقعى بجموح حالم رومانسى ورهافته : «يجلس على مؤخرة القارب ، مقوس الظهر كالنسر المتربص بفريسته» (ص ٣٤) . ويحكم العلاقة بين أورجان والوجود من حوله العمل . ويمتلىء الشيخ بالرضى وهو ينظر إلى القارب الذى صنعه بيديه،ويشعر بالتوحد معه «وكأنه هو نفسه كان يتحرك مخترقا بخشبة المقدمة ، وكأنها صدره بالذات ، مرونة الأمواج التى تواجهه» (ص ١٤) . ويستغرق الشيخ فى التفكير فى القارب الذى أنتجه بدءا من قطع الشجرة الذى ساعده فيه آخرون،ومرورا بتجفيفه ونحته وكشطه ثم انتهاء بحفره . ويناجى الشيخ القارب : «أنا أحبك واثق بك يا أخى القارب ، أنت تعرف لغة البحر وتعرف عادات الأمواج ، وهنا تكمن قوتك» . ويواصل أورجان : «أنت تجلب لنا التوفيق ، لهذا أحترمك ، كلنا نحبك عندما تئن تحت ثقل صيدنا ، وأنت عائد إلى الشاطىء تغوص فى الماء حتى حوافك ، بل تغرقه . عندها الكل يندفعون إلى الشاطىء لاستقبالك ياأخى القارب ! » (ص ١٥) .

ويستمر الشيخ فى مخاطبته القارب ندا ورفيقا ، طالبا منه أن يواصل إبحاره حاملاً الشباب الأقوياء وحفيده حتى بعد موته هو صانعه :

> أتفهمنى يأخى القارب ؟ أنت تفهمنى . لقد بدأت أحدثك منذ كنت لا تعرف البحر بعد ، عندما كنت لاتزال تعيش فى أحشاء شجرة الحور العظيمة فى الغابة . لقد حررتك من جوف الشجرة ، وها نحن الآن فى البحر .
>
> وعندما سأفارق الحياة لا تنسنى يأخى القارب ، اذكرنى عندما ستسبح فى البحر» . «(ص ١٦)

وإذ يتصل سانتياجو بالوجود من حوله عبر فيض الشفقة والعطف ، ينتمى إليه أورجان ، عبر عمله الإنسانى الذى يطوّع هذا الوجود ليفى باحتياجاته ولا يصبح القارئ مجرد نتاج لعمل أورجان ، ولكنه يتحول إلى تجسيد لهويته . ومن الدال - هنا - أن يسمى الشيخ القارب «أخى القارب» ، فكلاهما نتاج لذلك التفاعل بين الطبيعة والعمل الإنسانى . الطبيعة هى الأم فى الحالتين ، وفى الحالتين أيضا يشكل العمل الإنسانى (الفعل الإنتاجى الواعى) الطرف الآخر فى علاقة التزاوج ، تلك التى تخلّف القارب بقدر ما تخلّف الإنسان الفرد ذا الهوية التاريخية المحددة .

وتشكل مناجاة أورجان للقارب معارضة (أرجح أنها مقصودة) لتلك المناجاة بين سانتياجو والسمكة التى صادها . والشبه بين الحديثين لافت،والتمايز محفوظ، يرجع إلى موقفين مختلفين من الوجود

الطبيعى ؛ أحدهما يصدر عن تطلع إلى الانتماء إلى هذا الوجود عبر التماثل مع مخلوقاته الأخرى ، والثانى يرجع إلى مفهوم ماركسى عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، والدور الذى يلعبه العمل فى إنشاء هذه العلاقة ، وهو الأمر الذى سنعود إليه تفصيلا فيما بعد .

وأورجان ، برغم جلسته على مؤخرة القارب «كالنسر المتربص بفريسته» مفكر وحالم ، وهو يدرك أن بإمكان الإنسان ـ الذى هو لا شئ فى مواجهة البحر اللانهائى ـ أن يرتقى إلى عظمة البحر والسماء . و« مادام الإنسان حيا ، فهو قوى بروحه كالبحر ، لامتناه كالسماء ، لأن فكره بلا حدود ، وعندما يموت يتابع التفكير رجل غيره ، ثم يتابع غيره ... إلى ما لانهاية ... إدراك هذا كان يمنح الشيخ حلاوة مرّة لصلح لا يمكن أن يعقد » (ص ٢٤) .

ويفكر ذلك الشيخ طويلا فى منشأ القبيلة ويحمل حلمه العظيم المرتبط بذلك المنشأ . يقول تاريخ القبيلة إنه كان فى الزمان القديم إخوة ثلاثة . كان الأخ الأكبر سريعا ورشيقا ، وقد تزوج من ابنة صاحب الإيلة وأصبح صاحبا لإيلة . وكان الأخ الأصغر صياد حيوانات ، ماهراً ، تزوج من فتاة من سكان الغابة . أما الأخ الأوسط الأعرج فكان سئ الحظ ، لم يتزوج أحدا وبقى وحيدا على شاطئ البحر ، يصيد الأسماك بالصنارة وفى يوم غمزت صنارته ، ولكن صيده لم يكن سمكة بل امرأة ـ سمكة بالغة الحسن . قضيا معا لحظات حب جامحة اختفت بعدها السمكة ـ المرأة . وصار الشاب الأعرج يعود كل يوم إلى الشاطئ ، ينادى عليها ، ويبكى متضرعا أن تعود . وذات يوم وجد الصياد فى الماء طفلا ، هو ابنه من السمكة ـ المرأة ، ثم كبر الطفل وصار صيادا بحريا ماهرا ، وتزوج من فتاة من بنات الغابة ، وتكاثروا فصار نسلها قبيلة السمكة ـ المرأة .

ويحلم الشيخ وهو الدائم التفكير فى منشأ قبيلته ، فيرى نفسه متطلعا إلى البحر ، منتظرا معجزة ظهور السمكة ـ المرأة ، ويتوغل فى الحلم :

> **وعندما كانت أخيرا ، تظهر على سطح الماء ، عندما كانت تسبح ساعية إليه ونظرها مسدّد نحوه ، بوجهها الغامض بين الأمواج ، كان ينهار صمت العالم . كان يستقبل صارخا ومهللا عودة الأصوات : هدير المدّ المنبعث من جديد وزئير الريح وأصوات النوارس فوق رأسه . كان يقذف بنفسه إليها فى البحر جذلا ، متحولا إلى مخلوق سريع السباحة كالحوت .**

وكانا يسبحان معا قاصدين لحظة اتحادهما المطلق ولكنهما لا يصلان أبداً ، فيردد أورجان كجدّه الأسطورى الأعرج :

> **هذا البحر حزنى أنا**
> **هذه المياه ـ دموعى أنا**
> **والأرض رأسى الوحيد**

وكما أن إدراك الشيخ استمرار الحياة من بعده ـ حين تنتهى حياته الفردية ـ كان يمنحه حلاوة مرة ، لصلح لا يمكن أن يعقد ، فإن تشبثه بالحلم ـ رغم وعيه باستحالة تحقيقه ـ كان يملأه بشعور مماثل . كان يعى أن الإنسان يرى نفسه خالدا ، حرا فى أفكاره وأحلامه ؛ فبالحلم ـ وحده ـ يصعد إلى السماء ، ويغوص إلى أعماق البحر . ولكنه كان يعى أيضا أن الأحلام تستعصى ، وأن الموت لا يقيم لشئ وزنا ، ويبقى السؤال ملحا : «لماذا خلقت الدنيا هكذا ؟» والإجابة عن السؤال عسيرة ، ولكنها تحفظ للشيخ الوجه الآخر ـ المقبول ـ لذلك الصلح المرّ بين النسبى والمطلق ؛ حقيقة الموت وحلم الخلود : «فلتكن السمكة ـ المرأة حلما ، ولكن ليبق هذا الحلم إلى الأبد ، حتى هناك فى العالم الآخر . » (ص ٣٣) .

فى النصّين حالمان عظيمان ، يتمردان على الضرورة ، ويخضعان لها فى آن . ويتوزع سانتياجو بين فيض محبته للوجود وشفقته على مخلوقاته الطيبة (هو لا يشفق على أسماك القرش) وما تمليه الضرورة من قتل لهذه المخلوقات .

وكذلك يتوزع أورجان بين قبوله بالنسبى وتطلعه إلى المطلق . ولعل نقطة التماس ومفصل العلاقة بين الواقعى والحالم فى كل من الشخصيتين هو النموذج الذى يضعه كل منهما نصب عينيه ، ويسلك تبعا له مهما بلغت التكلفة. لدى كل منهما مفهوم واضح لما يليق بالإنسان ، وهو يتمثل فى حالة سانتياجو فى الجلد والمناطحة (أشار الكثيرون من نقاد هيمنجواى إلى الشريعة التى يستنها أبطاله لأنفسهم ، وتشكل درعهم فى مواجهة ذلك «اللاشئ» الذى يملأ الوجود من حولهم[٥] ، ولكن أحدا منهم لم يشر إلى أن تلك الشريعة تشكل مفصل العلاقة بين التمرد على الضرورة والقبول بها) .

إن شريعة سانتياجو التى يستنها ويلتزم بها شريعة فردية ، أنتجها بطل منفرد يواجه الوجود العابث عاريا إلا منها . أما شريعة أورجان التى سنعرض لها تفصيلا بعد ذلك فتمليها الضرورة الاجتماعية والتاريخية؛ إنتاج الحياة عبر العمل والتناسل ، وضمان استمرار هذه الحياة التى أنتجت واتخذت ـ بمرور الزمن ـ شكل جماعة بشرية ذات وجود اجتماعى وتاريخى محدد .

يخرج سانتياجو إلى البحر لأنه صيّاد ، ويشاء حظه أن يصيد سمكة لم ير أحد لها مثيلا فى كبر حجمها وجمالها . ومع ذلك فإن حنكته ومهارته وجَلَدَه هى التى تجعل من تلك السمكة حقاً مكتسبا وليس منّة من القدر . ثم هو يصل أخيرا فى ختام رحلته ولم يبق له من سمكته الرائعة سوى هيكلها العظمى .

ولقد أفاض نقاد هيمنجواى والدارسون لأدبه فى الحديث عن الرمز والمفارقة فى الشيخ والبحر، وعن مبناها الذى يشبه تلك القصص الرمزية فى العهد الجديد . وأسهم بنصيب فى الحديث ، وأبدأ من ذلك الهيكل العظمى الممدد على شاطئ الجزيرة ، فى نهاية الكتاب والرحلة ، الذى يوجه للوهلة الأولى ، وكأن حصاد التجربة لا يختلف كثيرا عن حكمة الجامعة فى العهد القديم : «الكل باطل وقبض الريح » . تنتهى الرحلة باللاشئ (هيكل السمكة) «ولكن

سلوك الراحل ،وبطولته المتمثلة فى عناده وإبائه وتحمله وقراره بالعودة إلى البحر مرة أخرى، هى التى ترجّح كفة الوجود على العدم (أشار أكثر من باحث للعلاقة بين هيمنجواى وذلك الملمح فى فكر الوجوديين الفرنسيين ، حيث يضفى السلوك الفردى شيئا من المعنى على عالم يملأه العدم)[٦] ويتضح صوتان فى النص ، يقول أحدهما باللاجدوى، ويؤكد الثانى قيمة الوجود ومعناه ، باستحضار أكثر الصور دلالة وشيوعا فى التراث الإنسانى ، صورة المسيح المصلوب[٧] . ومع ذلك فليس النص نتاجاً لأى من الصوتين بل للعلاقة الجدلية بينهما . ويكمن معناه الكلى فى مساحة الحوار الممتد بينهما ، تلك المساحة التى تربط الصوتين وتفصلها ، مؤكدة بذلك العلاقة والاختلاف .

وكما صعد المسيح ابن مريم حاملا صليبه إلى الجلجلة ، فإن صيادنا الشيخ يحمل سارية مركبه ، ويصعد التلة قاصداً بيته . وهو يلقى نظرة وراءه فيبصر «ذلك العرى المترامى ما بين السمكة وذنبها» (ص ١٣٤). ثم يواصل الصعود ، حتى إذا ما وصل إلى كوخه نام على وجهه «ويداه منشورتان إلى أعلى ، وراحتاه تواجهان السقف» . ويبدو الشيخ — وهو مفرود الذراعين ونحيل فقير عار مجرّح اليدين — فى صورة تليق تماما بمسيح .

ولو أن الرواية انتهت بذلك المشهد لكان الصوت القائل بعبث الوجود هو الغالب ، ولكانت مقاومة الشيخ واحتماله تثير الشفقة فى نفوسنا ، ولكن المشهد يتبعه آخر يدور فيه حوار بين الشيخ والغلام ، وهما معا يفكران ويعدّان لرحلة أخرى قادمة ؛ فالشيخ لا يتوب عن التوغل فى البحر ، وفى لاتوبته نفى لما تصوره هو نفسه من أنه «هزم هزيمة نهائية لن تقوم له بعدها قائمة» (ص ١٣٢) . لقد هزم الشيخ ، لكنه لم ينهزم . وبهذه المفارقة التى يؤكدها «العرى المترامى ما بين السمكة وذنبها» ، الذى هو رمز لهزيمة الشيخ ولانتصاره ، يكون إرنست هيمنجواى الكاتب الأمريكى المعاصر قد أعاد كتابة العلاقة بين المسيح وصليبه ، مضفيا على كل منهما معنى جديدا ، يعدل فى مضمونه وإن لم يبدله .

ويستخدم هيمنجواى أسلوبا واقعيا تثريه الدلالات الرمزية ، أما أيتماتوف فينسج نصه من خيوط الصورة الشعرية والرمز والأسطورة والطقس الشعبى ، ذلك برغم التزامه بالشكل الواقعى إطارا عاما لنصه .

ويستهل إيتماتوف «**الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر**» بما يشير إلى أن نصّه سوف يتخذ منحى رمزيا عن المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعى :

> **«فى ليلة حالكة من ليالى الساحل ، مشبعة بالرذاذ المتطاير والبرودة ، كان الصراع الأبدى المعروف دائرا على ساحل أوخونسكى ، وعلى امتداد جبهة البحر واليابسة ، بين طبيعتين : اليابسة تعرقل حركة البحر ، والبحر لا يكل عن مهاجمة اليابسة» (ص ٥) .**

البحر يهاجم ، يتوسع ، واليابسة تدرأ . البحر بحر ، امتداد لامتناه يحاصر اليابسة ، واليابسة فى النص جزيرة . والإنسان (ابن البحر وابنها، ولكنه الأكثر ارتباطا بها) هو ابن هذه الجزيرة . ونلاحظ أن المبحرين الأربعة ينتمون إلى هذا اللقاء بين البحر والأرض ، ليس لأنهم — وهم أبناء الجزيرة — صيادون فى البحر ، ولكن أيضا لأنهم من نسل السمكة — المرأة ، ونتاج لحظة عشقها الجامح للصيـــاد الأعرج . وهم — بعد ذلك — أحفاد ذلك الصيّاد البحرى الماهر (طفل السمكة — المرأة الذى وجده أبوه على الأمواج) وابنه من بنات الغابة .

والضروع الثلاثة هى وجهة المبحرين (فهذه الجزر الصغيرة التى تسكنها الفقمات تغذيهم من جسد الأرض ، تماما كما تغذى ضروع الثدييات مواليدها) . ولكنها جزر وحيدة يتيمة «وسط المياه العابسة، تثير إحساسا بالشفقة والقلق عليها» (ص ٤٣) ؛ أرض صخرية باردة لم تتحرر بعد من الجليد، ولا يسكنها إنسان . وحين يصل الصيادون إلى واحدة منها يكونون قد ابتعدوا عن كلبهم الأبلق «فى شاطئ غريب رهيب ، بين الصخور والحجارة المتوحشة» (ص ٣٩) .

وعلى العكس من تلك الجزر فإن الجزيرة التى يسكنها نسل السمكة — المرأة مكان مستأنس يحمل طابع الإنسان وخاتمه ، وهو خليج (توغّل لليابسة فى البحر) يسمّى بخليج الكلب الأبلق (ولن يفوت القارئ أن الكلب حيوان مستأنس وأليف) :

> **فى هذا المكان ، بالقرب من خليج الكلب الأبلق ، وفى شبه الجزيرة الجبلية التى تبرز فى البحر بشكل منحرف ، ترتفع بارزة شاهقة الصخرة — الجبل التى تذكر فى الواقع ، وعن بعد ، بكلب أبلق راكض إلى حاجته على حافة البحر . إن جبل الكلب الأبلق الذى يحتفظ على رأسه، حتى فى أشد الصيف حرارة ، ببقعة بيضاء من الثلج ، تشبه أذنا ضخمة متدلية ، ويحتفظ ببقعة بيضاء كبيرة أخرى فى منطقة العانة — فى المنخفض الظليل ، هذا الجبل كان يرى دائما من بعد ومن مختلف الجهات ، من البحر ومن الغابة . (ص ٨) .**

ويرى المبحرون «كلبهم الأبلق» وهم فى عرض البحر ، ولكنهم حين يتوغلون فيه يختفى من أمامهم ، ويكون عليهم أن يظلوا محتفظين فى ذاكرتهم بموقعه . يقول الجد لحفيده : «أوصلنا الكلب الأبلق إلى الجزيرة (الضرع الأصغر حيث توجد الفقمات التى سيصيدونها) . مع أنه بقى فى بيته» ، ثم يختبره، «ما رأيك، هل سيلزمنا الكلب الأبلق أيضا ؟» . وحين يؤكد له الصبى أنه لم يعد يلزمهم يوبخه الجد قائلا : «وكيف ستعود إلى البيت ؟ إلى أين ستبحر ؟ إلى أية جهة ؟ هيا فكر . حزرت ؟ تذكر من أى جانب نقترب ، وإلى أى جوانب الجزيرة

ينظر الكلب الأبلق . عندها ستعرف أى طريق ستسلك للعودة . » (ص ٣٥ ، ٣٦) .

وتتعدد دلالات صورة الكلب الأبلق وتتكثف إيحاءاته وتتشابك مع تطور الحدث فى الرواية . فى البداية نراه صورة دالة على الوجود المستأنس ؛ المقتطع والمحرر من الطبيعة الموحشة والباردة (تعيش القبيلة فى هذا المكان، وتشعل النار فى أعلى الجبل ليهتدى الصيادون إلى جزيرتهم فى رحلة العودة)، وتوحى الصورة ذاتها بأن ذلك الوجود المستأنس – الوجود الإنسانى – يظل حالة جدلية من المعرفة والغموض ، والألفة ونقيضها (يُسمّى الجبل بالكلب الأبلق إذ يمتزج فيه الأبيض بالأسود ، كما تمتزج البرودة بالحرارة ، ونعومة الثلج بجمود الصخر). ومع تقدم الحدث فى الرواية نرى أن الكلب الأبلق يرتبط – أيضا – بذاكرة الإنسان وحصيلته المعرفية المكتسبة ، بل تاريخه الذى هو ذاكرة هذه الحصيلة المتراكمة لتجارب أجيال تتوالى . ثم لا تنفصل هذه الإيحاءات الأخيرة عن الإيحاءات الأولى للصورة؛ لأن الذاكرة والتاريخ ، وهذا جزء مما يقوله النص ، هما أداة الإنسان فى امتلاك الوجود وجعله مستأنسا .

أما البحر فى نص ايتماتوف فيرتبط بالمطلق واللانهائى ، بالحلم المستحيل ، بأصل الأشياء وجذرها المغمور والغامض ، ولكنه يطالعنا – أيضا – قوة هجوم وأذى . والعدو هو الضباب ، ابن البحر الهائج ، يداهم المبحرين ويدنو «كأنه مخلوق حى ، وكأنه تنين يسعى إلى هدف لا رجوع عنه ، وهو القبض عليهم وابتلاعهم مع القارب وكل العالم المرئى وغير المرئى » (ص ٥٠) .

وتحكم علاقة نسل السمكة – المرأة بالبحر طبيعته وطبيعتهم وهى مركبة فى الحالتين ؛ فهم ينتسبون إليه فى الوقت نفسه الذى يواجهون عدوانه ، ويتوغلون فيه لأنهم – أيضا – ينتسبون إلى اليابسة . ويجسّد الجد أورجان ، أكثر من كل الشخصيات الأخرى ، تلك العلاقة الدالة بالبحر ؛ فروحه كالبحر لا حدّ لها ، تصبو إلى المطلق والمستحيل ، ولكنه صيّاد وعائل ، يخرج إلى البحر ويسلك بما تمليه الضرورة .

ولأن أورجان متسق تماما مع تكوينه هذا فإنه يقرر ، ساعة يتأزم الموقف ، أن يلقى بنفسه إلى البحر حفاظا على القدر اليسير المتبقى من الماء للحفيد ، لعله يمكّنه من الوصول حيّا إلى الشاطئ (وهو القرار الذى يعطى النموذج لابن الشيخ الذى هو – أيضا – أبو الصبى فيحتذيه). وقبل أن يلقى الجد بنفسه إلى البحر يقول له ابنه (أبو الصبى) :

– أتذكر يا اتكيتشع ؟ ذات مرة جاء تجار الأيلة ، كانوا يبدلون البلطات وأشياء أخرى بذلك الأصهب الكبير ، قال إنه كان يعيش فى بلد بعيد إنسان عظيم ، سار على قدميه على سطح البحر . إذن يوجد أمثال هؤلاء الناس .

– هذا يعنى أنه إنسان عظيم جدا ، أعظم العظماء كلهم ؛ أما عندنا فأعظم شئ هو السمكة – المرأة .

وليس مصادفة أن يربط المؤلف فى هذا السياق بين المسيح والسمكة – المرأة ، فهما – بمعنى من المعانى – صورتان للشئ ذاته ، التزاوج بين المطلق والنسبى ، بين الألوهة والإنسان ، بين اللانهائى والمحدود .

ويتحول أورجان – عبر قراره : أن يشترى بموته الفردى احتمال استمرار الجماعة ممثلة فى حفيده – يتحول أورجان إلى صورة من صور المسيح . ونعى نحن القراء ، منذ البداية ، ذلك التكوين الخاص الذى يميزه وينمى وجوده ، فى مساحة الجدل بين الحلم والواقع ، والمستحيل والممكن ، ولكن فعله المخلّص يوحد الضدّين ، ويكمل التكوين والصورة .

إن صورة المسيح حاضرة فى النصين . المسيح فى نص هيمنجواى هو الإنسان المرفوع ، على صليب قدر عابث ، ويحمل صليبه بجلد وإصرار ، مما يحوّل المشهد إلى تجسيد لمعنى البطولة (لا ينتقص منها حقيقة أنها بطولة مأسوية) . أما المخلص فى نص ايتماتوف فيتخذ شكلاً مغايرا . إنه ذلك الذى ينفى ذاته المفردة من أجل استمرارية الوجود الجماعى ، واعيا أن الفرد هالك لا محالة ، وأن الوجود الجماعى واستمرارية هذا الوجود هما الشكل الوحيد الممكن لخلود الإنسان .

ولهذا السبب ، تحديدا ، يقرر الأب والعم أن يحتذيا حذو الجد ، ويلقيا بنفسيهما فى البحر ، حفاظا على شربة ماء ، قد تضمن وصول الطفل حيا . ولا يعرف الأب كيف يشرح لابنه «أنه يتركه من أجله» ، وهو يفكر كيف يُفْهِمُه شيئا عن ضرورة الامتنان لجدّه وعمه اللذين ألقيا بنفسيهما فى البحر من أجله :

لم يعد هذان الشخصان موجودين ، وسيان لديهما أن يتذكرهما أحد . أو لا يتذكرهما. ولكن يجدر التفكير فيهما من أجل الذات . حتى قبل الموت للحظة يجب – من أجل الذات – التفكير فيهما من أجل نفسك ، يجب أن تفكر وأنت تموت فى مثل هؤلاء الناس . (ص ٩٧) .

ونلاحظ تكرار عبارة «من أجل الذات» ، وهو التكرار الذى لا يخلو من الدلالة . إن هذا التفكير هو الذى يجعل عقد ذلك الصلح مع الوجود – مهما كان مُرّا – ممكنا . ولأن الإنسان لا يمكن أن يتقبل صاغرا فكرة فنائه، يصبح التفكير فى استمرار آخرين من بعده هو البديل والسند ، كذلك يصبح التاريخ الإنسانى سلسلة من التضحيات من أجل استمرار هذا التاريخ نفسه وتقدمه .

* * *

يبدأ العمل الأدبى بشكل جماعى ولكنه ينتهى بوصفه موقفا

متفردا فى المناظرة الهائلة الدائرة بين الأعمال الأدبية وما تمليه من ضرورات أيديولوجية[8] .

وتلقى عبارة صائبة ـ مثل هذه ـ كثيرا من الضوء على دراستنا المقارنة لنصى هيمنجواى وايتماتوف . فكلا الكاتبين لايبدأ من فراغ ، بل هما يستلهمان تراثا إنسانيا زاخراً من الكتابات والصور والمواقف ، من أهمها موضوع الرحلة الكلاسيكية (التى تبدأ من الجهل وتنتهى بالمعرفة) ، وصورة صلب المسيح ، والوعى بالعبث والغربة الميتافيزيقية للإنسان فى الوجود . وهو الموضوع المتكرر فى الكثير من كتابات المفكرين الأوروبيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر (بالنسبة لهيمنجواى)، والمفهوم الماركسى للعمل والعلاقة بين الإنسان والوجود الطبيعى (بالنسبة لايتماتوف) ، وتتعدد المصادر . والكاتبان ، بلا حرج ، ينقلان ويغيران ويعدّلان لينتج كلٌّ منهما مادته التى تحمل خاتمه الخاص ونسيجه المتفرد .

فى نص هيمنجواى يواجه الإنسان الوجود المسكون بذلك اللاشىء المرعب (الذى يشبه العدم عند الوجوديين) ، يواجهه فقيرا عاريا ومنفردا ، يشتهى الرفيق فلا يجد سوى عقله ويديه . إنه وحده تماما . ومن هنا تتأكد دلالة أسلوب هيمنجواى، فى جمله القصيرة والبسيطة التركيب، تلك التى «توحى بعالم منبّت ومشتت»[9] ، كما أشار الناقد الأمريكى وارن، ويعكس عنصر التجريد ـ فى الصورة ـ الموقع الفلسفى للمؤلف، الذى يرى الإنسان فى شكله الإنسانى العام والمجرد، وليس ضمن سياق تاريخى بعينه . إن بطل كولريدج فى قصيدة الملاّح القديم الذى يعيش تجربته الرومانسية ، ويعانى العزلة والشعور بالذنب والرغبة فى التكفير ، يسلم مكانه لبحار هيمنجواى الذى يعيش عزلة ميتافيزيقية بدوره .

أما آيتماتوف فيستعيض فى نصه عن الفُرد بجماعة ، هى تاريخ بشرى مصغّر ، فى شكل أربعة أشخاص ، يتحركون داخل إطار ثقافى مشترك ، وكأن الكاتب السوفييتى ـ باختياره هذا ـ يعلق على نص هيمنجواى قائلا : ليس هكذا يواجه الإنسان الطبيعة. إنه هو لايواجهها أبدا عاريا من الآخرين ، ومن ثقافة هى بمثابة الهوية والدرع والبوصلة .

ويفسر ذلك كله الطبيعة الشعرية للنص، ونسيجه المثقل بالإشارات للمعتقدات والطقوس والأساطير والأغانى الشعبية . وليس اختيار الكاتب لهذا الشكل مجرد أداة لإنتاج صورة حية لواقع جماعة بشرية بالذات ، ولكنه ـ اساسا ـ لان الإنسان عند أيتماتوف ليس إنسانا مجردا ، بل إنسانا تاريخيا يعقل ويفكر ويسلك ضمن سياق تاريخى محدد، وبمفردات ثقافة بعينها . ويبدو نص ايتماتوف ـ مع تداخل، وتشابك الصور والرموز والعادات والطقوس والمعتقدات والأهازيج ـ كتلك الأنسجة الشعبية الزاهية الألوان، العبقرية التكوين .

ويخرج إنسان هيمنجواى من مواجهته صفر اليدين ، ولكنه يخرج مرفوع الرأس ، ثم إنه ـ وهيكل السمكة لم يزل فى مكانه على الشاطئ ـ يفكر مع الصبى فى الرحلة التالية .

ويترك هيمنجواى بصمته واضحة على موضوع الرحلة الكلاسيكية الذى عالجه عشرات الكتاب العظام فى تاريخ الأدب . ويعود بطله بهيكل السمكة دليلا على العبث ، وعلى معنى فعله الإنسانى فى الوقت ذاته . إنه يسلك الرحلة المعتادة من الجهل إلى المعرفة ، ولكنه على عكس البطل الكلاسيكى يعد لرحلة قادمة، لأنه بطل ـ برغم وعيه بالعبث ـ لا يتوب عن الحياة .

وفى **الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر** تتحول الرحله إلى مثل رمزى ، يعيد كتابة إنتاج الإنسان لحياته بشقيها الطبيعى والاجتماعى (عبر التناسل والعمل) . وتكتسب الرحلة دلالتها من مفارقة أساسية تسرى فى النص كالنسغ فى الشجرة؛ فالظاهر أن البحر يهاجم ويتوسع، وأن الإنسان يدافع ويقاوم ولكن المدقق فى النص يرى أن دفاع الإنسان عن نفسه فى مواجهة الطبيعة هو فعل تطويع وامتلاك . ولذلك فإن الإنسان فى النص صيّاد يتوغل فى البحر ، ويعيش فى خليج الكلب الأبلق ، الذى هو أرض تغزو البحر وتمتد فيه .

وفى مساحة هذا الجدل بين اليابسة والبحر ، وهى مساحة التبادل بين الإنسان والطبيعة ، ينتج البشر هويتهم المتميزة تاريخيا . وليس نتاج الرحلة ـ هنا ـ هيكلا عظميا لسمكة نهشتها أسماك القرش ، بل أغنية تمجّد الحياة ، انطلاقا من وعى بالتضحيات الإنسانية التى جعلت استمرار هذه الحياة ممكنا :

أيها الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر ،
إننى أعود إليك وحيدا ،
بلا أتكيتشح أورجان ،
بلا أبى إمرايين ،
بلا آكى ميلجون
أين هم ، أسألنى ،
لكن أعطنى قبل ذلك ، ماء لأشرب .

«أيقن كيريسك (الصبى) أن هذه الكلمات هى كلمات بداية الأغنية التى ستحمل اسمه ، والتى سيعيش معها حتى آخر أيامه» (ص ١٠٦) .

نتاج الرحلة ـ إذن ـ هو ذاكرة وبوصلة ... أى تاريخ !

الهوامش

(١) جنكيز ايتماتوف (١٩٢٨ ـ) كاتب سوفييتي من جمهورية قرغيزيا، وهي من الجمهوريات الآسيوية. ويعدّ ـ ايتماتوف الذي ترجمت قصصه ورواياته إلى أكثر من خمسين لغة ـ من أهم الكتاب السوفييت المعاصرين. ومن أعماله التي ترجمت إلى العربية: **المعلم الأول**، **وداعا غلساري**، **جميلة**، **شجيرتي في منديل أحمر**، **والكلب الأبلق الراكض على حافة البحر**.

(٢) إرنست هيمنجواي، **الشيخ والبحر**، ترجمة منير بعلبكي، بيروت، ١٩٥٤.

(٣) جنكيز ايتماتوف، **الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر**، ترجمة عاطف أبو حجرة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠.

(٤) في النص الأصلي يستخدم هيمنجواي كلمة undefeated في وصف عيني سانتياجو، وربما كان تعبير «لم تهزما» أو «مستعصيتين على الهزيمة» أقرب لما يثيره الأصل من إيحاءات من كلمة «باسلتين» التي استخدمها المترجم.

(٥) Robert Penn Warren, «Ernest Hemingway», **Critiques and Essays on Modern Fiction,** ed. John W. Aldridge, The Ronald Press, N. Y, 1952, pp. 447-473.

(٦) E. H. Halliday, «Hemingway's Ambiguity: Symbolism and Irony», **Hemingway: A Collection of Critical Essays,** ed. Robert P. Weeks, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1966, pp. 53-54.

وأيضا:

John Killinger: **Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism,** University of Kentucky Press, 1960.

(٧) أشار معظم من كتبوا عن الشيخ والبحر إلى استخدام هيمنجواي للمسيح رمزا في نصه ومن أبرزهم: باكهان وبيكر وكيلنجر ووايلدر ويانج.

(٨) Pierre Macherey, **A Theory of Literary Production,** Trans. Geoffrey Wall, Routledge and Kegan Paul, London, 1978.

(٩) «إرنست هيمنجواي» بقلم بن وارن، مرجع سبق ذكره، ص ٤٦٥.

أدب "الشمعة"

بين "منوجهرى الدامغانى" و"أبى الفضل الميكالى"

محمد محمد يونس

كنت كلما قرأت ديوان الشاعر الفارسى الكبير «منوچهرى الدامغانى ت ٤٣٢ هـ» أحد شعراء العصر الغزنوى ، أقف طويلا أمام مقدمة قصيدته المدحية الرائعة التى مدح بها الشاعر «العنصرى» أبا القاسم حسن ـ وهو شاعر معاصر له وكان يلقب بملك الشعراء ـ وقد قلّد «منوچهرى» ، فى بناء هذه القصيدة المدحية التى تربو على أربعة وسبعين بيتا ، الشعراء العرب القدماء حين يقدمون لمدائحهم بمقدمات تنطوى على غرض . يخالف غرض القصيدة المدحية ، وهو عادة لايخرج عن الوصف أو الغزل أو التشبيب أو النسيب أو الطلليات .

رغم أن غرض هذه القصيدة الطويلة الأساسى هو المدح ، إلا ان مقدمتها التى لاتتجاوز خمسة عشر بيتا كانت تشدنى إليها فأستعيد قراءتها دون ملل ، ويبدو أنها أثارت المشاعر نفسها فى المستشرق الإنجليزى «إدوارد جرانفيل براون»[١] **فاستشهد بها كنموذج جيد لأشعار «منوچهرى» ، وتبعه فى ذلك حامد عبد القادر**[٢] **، وسبقها إلى ذلك أيضا «محمد عوفى» صاحب «لباب الألباب» و«دولتشاه» صاحب «تذكرة الشعراء» .**

وإذا كان «منوجهرى» مقلداً للشعراء العرب فى بناء قصائده المدحية ، إلا أنه فى هذه القصيدة بالذات كان مجدّداً فى مضمون مقدمتها ؛ إذ بدأ هذه القصيدة المدحية بالحديث ـ وليس الوصف ـ عن «شمعة» خلع عليها مايُعرف فى البلاغة العربية باسم «التشخيص» ؛ فعاملها معاملة البشر ، فهى تسمع وتعى وتفهم ، والشاعر يأتى إلينا من خلال تعامله الشعرى البديع معها بصور شعرية تأخذ بالألباب ، وإن تضارب بعض هذه الصور وتناقض تناقضا ظاهريا ـ سيأتى تفصيله ـ وتعبِّر كل صورة عن الأثر الذى تركته «الشمعة» فى نفس الشاعر وانفعاله بها ، فعبَّر عن إحساسه وانفعاله ورؤيته الخاصة تجاه هذه «الشمعة» ، ثم مزج بين شخصه وبينها فى قالب شعرى بديع .

وترجع أهمية هذه المقدمة الشمعية ـ إن صح هذا التعبير ـ إلى أن «منوچهرى» لم يُسبق إليها على مستوى الأدب الفارسى الذى ينتمى إليه ـ وكان هذا يزيد من إعجابى بها ـ ؛ فلم أجد لها نظيراً أو شبيها فيما قرأت ، ولا أعتقد أنه فاتنى شاعر سبق «منوچهرى» إلى القول بها لسبب بسيط قائم على أساس علمى . هو أن العصر السابق للعصر الذى عاش فيه «منوچهرى» هو «العصر السامانى» ، وهو عصر يمثل حركة الإحياء للقومية الفارسية وللأدب الفارسى بعد طول سيطرة للعرب على إيران سياسيا وأدبيا[٣] ، ومثل هذا العصر يكون الأدب فيه مميزا بسمات تتصل فى مجموعها بظواهر الأشياء الخارجية ، ولم يكن قد وصل بعد إلى مرحلة التعمق والغوص فى بواطنها الداخلية والتعبير عن رؤى نفسية خاصة تجاه هذه الأشياء ، أو تجاه كائن من الكائنات مثلما حدث «لمنوچهرى» مع شمعته» .

وترجع أهمية شمعة «منوچهرى» أيضا إلى أن مَنْ أتى بعده من الشعراء الفرس لم يصل أحدهم إلى ماوصل إليه من الناحيه الفنية ، فيما كتبوه عن الشمعة وإن كان قليلا ؛ ففى القرن السابع الهجرى مثلا تناول الشاعر الصوفى الكبير «فريد الدين العطار ت ٦١٨ هـ» «الشمعة» فى حكاية وحيدة قصيرة من حكايات عمله الكبير «منطق الطير» بمفهوم صوفى خالص ، يختلف تماما عن مفهوم «منوچهرى» لشمعته ، يقول «العطار» :

يكى شب پروانگان جمع آمدند
در مضيق طالب شمع آمدند .
جملگى گفتند ميبايد يكى
كو خبر دارد ز مطلوب اندكى .
شد يكى پروانه تاقصرى زدور
در فضاى قصر ديداز شمع نور .
بازگشت ودفتر خودباز كرد
وصف اودر خورد فهم آغاز كرد .
ناقدى كوداشت در مجمع مهى
گفت اورانيست ازشمع آگهى .
شد يكى ديگر گذشت ازنور در
خويشتن برشمع ذدازدوردر .
پرزنان درپرتو مطلوب شد
شمع غالب گشت واو مغلوب شد .
بازگشت اونيز مشى رازگفت
ازوصال شمع شرحى بازگفت .
ناقدش گفت اين نشان نى اى عزيز
همچو آن ديگر نشان دادى تونيز .
ديگرى برخاست ميشد مست مست
پاى كوبان برسر آتش نشست .
دست وگردن گشت باآتش بهم
خويش راگم كردبا او خوش بهم .
جون گرفت آتش زسرتاپاى او
سرخ شد جون آتشى اعضاى او .
ناقد ايشان جوديد اوراز دور
شمع با خود كرد همر نگش زنور .
گفت اين پروانه دركاراست وبس
كسى چه داند او خبر داراست وبس .
تانگردى بيخبراز اجسم وجان
كى خبر يابى زجانان يكزمان .
هركه ازموئى نشانت بازداد
صد خط اندر خون جانت بازداد .
نيست چون محرم نفس اين جايگاه
در نگنجد هيجكس اين جايگاه .

والترجمة :

- «ذات ليلة تجمع عدد من الفراشات فى مضيق يطلب الشمع»
- «قال جمع الفراشات : ينبغى أن تعلم واحدة منا ولوقليلاً عن المطلوب»
- «فمضت إحداهن إلى قصر ورأت فى فضاء القصر عن بعد نورا منبعثا من الشمع»
- «فعادت وفتحت دفترها ، وبدأت فى وصفه على قدر فهمها»
- «فقال ناقد له قدرُه بين الفراشات : ليس لها دراية بالشمع»
- «فذهبت أخرى ومضت عن باب النور ، وطرقت باب الشمع بنفسها عن بعد»
- «وحلقت حول شعاع المطلوب ، فصار الشمع غالبا وهى المغلوب»
- «فعادت وحكت له أيضا بعض الأسرار ، وأعادت الشرح فى وصالِ الشمع»
- «فقال لها الناقد : هذا ليس دليلا أيتها العزيزة ، فلقد سقت دليلا يشبه ماساقته الأخرى أيضا»
- «فهبت أخرى ومضت ثملة ثملة ، واستقرت راقصة على وهج النار»
- «فاحترقت كلية فى النار ، وأفنت نفسها به عن طيب خاطر»
- «وما إن أخذت النار بكل ما فيها ، حتى احمرت أعضاؤها مثل النار»
- «وحينما رآها الناقد عن بعد ، وقد أخذت لنفسها من نور الشمع نفس لونه»
- «قال : لقد أصابت هذه الفراشة وكفى ، والشخص الذى يعلم هو منْ عنده الخبر وكفى»
- «طالما تصير جاهلا بالجسم والروح ، فكيف تظفر بخبرعن الأحبة لحظة»
- «كل من أعطاك ولو علامة بسيطة ، فقد أعطى روحك مائة لون من الأذى»
- «وليس هذا المكان كمحرم النفس ، وهذا المكان لايتسع لأى شخص»

ويفهم من نص العطار أن «الشمعة» رمز للحق سبحانه وتعالى ، طبقا للفكرة الصوفية ، «الفناء والبقاء» ، فالفراشات ـ فى الحكاية ـ رمز للسالكين الذين يسعون إلى شق الطريق الصوفى للوصول إلى الحق تعالى للفناء فيه ، والبقاء فى معراج روحى يحاكى معراج الرسول صلى الله عليه وسلم ، وحين تستقر إحدى الفراشات فى نور الشمعة وتفنى فيها وتحترق كلية دون أثر يبقى منها وتأخذ من النار لونها ـ يكون هذا رمزا للفناء الكامل للسالك فى الحقيقة وتمثل الأبيات أيضا فكرة «الشريعة والطريقة والحقيقة» الصوفية .

ويلاحظ أن الشمعة عند «العطار» غيرها عند «منوچهرى» ، فهى عند «منوچهرى» كيان مستقل ليس لها عنده شريك أو رفيق فى

حديثه ، أما عند «العطار» فإن الفراشات ـ فى ظنى ـ الأبطال الرئيسيون للحكاية ، وهى رموز للسالكين الذين يحاولون قطع الطريق الصوفى إلى الحقيقة ورمزها الشمعة التى أخذت دورا يقل بكثير عن الدور الذى أخذته عند «منوچهرى» .

وفى القرن العاشر الهجرى تناول «الشمعة» أيضا الشاعر «فضولى بغدادى ت ٩٧٠هـ» ، فى غزلية يقول فيها[٦] :

مراى شمع ميل گريه شددر هجران يارامشب
نوا بنشين گريه جانسوز بامن گذار امشب .
بياد شمع رويش خواهم ازسرناقدم بسوزم
برواى اشك وآب ازآتش من دوردار امشب .
فكندى دعوة قتلم بفرد اليك مى ترسم
كه دير آيد سحر من جان دهم در انتظار امشب .
نهان ازخلق دارم عزم كويش حسبته لله
مرارسوا مكن اى ناله بى اختيار امشب .
مرا در گريه امروز نقد اشك شد آخر
نميدانم جه سازم گررسديارم نثار امشب .
متاع خوابم رابر بوده انداذ مردم جشمم
مگر بخت بد افكندهاست سوى من كذار امشب .
فضولى را قـــرارة بود بـــوسر آنها كو
چو راندى ازسركويت كجاگيرد قرار امشب .

والترجمة :

«لى رغبة فى البكاء هذه الليلة أيها الشمع من هجران الحبيب . فاجلس واقض هذه الليلة معى فى بكاء يذيب الروح»

«أريد أن أحترق كلية بتذكر جمال وجهه ، فامض أيها الدمع وابتعد أيها الماء عن نارى هذه الليلة»

«أجّلت دعوة قتلى إلى الغد ، ولكنى أخاف أن يتأخر السحر ، وأنا أضحى بالروح فى الانتظار هذه الليلة»

«اقصد حيّه خفية عن الناس ، حسبى الله ، فلا تفضحنى يا أنينى اللاإرادى هذه الليلة»

«انتهى اليوم نقد دموعى فى البكاء ، ولا أدرى ماذا أنثر لو يصل حبيبى هذه الليلة»

«سرقوا متاع نومى من إنسان عينى ، وربما ألاقى حظى العاثر ساعيا نحوى هذه الليلة»

«كان لفضولى مستقر على ناصية ذلك الحى ، حينما طردته عن ناصية حيك ، فأين يجد مستقراً هذه الليلة»

واضح من هذه الغزلية أنها غزليّة صوفية تمشيا مع هذا الاتجاه الصوفى الذى ساد أشعار الشعراء الغزليين الفرس الذين عاشوا فى القرون : الثامن والتاسع والعاشر ، وتزعّمهم الشاعر الغزلى الصوفى الكبير «حافظ الشيرازى» . وإذا كانت هذه الغزلية صوفية ، فإن «الشمعة» فيها ليست رمزا ، كما هى عند «العطار» ، بل هى مجرد أنيس وجليس ، يستأنس بها الشاعر ويبثّها شكواه ورغبته فى البكاء بسبب هجران الحبيب له ، ويطلب منها مشاطرته أحزانه وحرقته .

ومن هنا نرى أن الشاعر لم يصل فى تعامله مع شمعته إلى ما وصل إليه «منوچهرى» سواء من حيث الفكرة أو التعامل مع الشمعة ، أو من حيث الصياغة والعرض ؛ فشمعة منوچهرى كائن حى فيه من الشاعر الكثير من الصفات ـ سوف يأتى بيانها ـ وهى عنده مضمون مقدمة قصيدته المدحية ، أى أن موضوع المقدمة كلها عن الشمعة والشاعر ، أما الأبيات الغزلية السابقة فهى قائمة بذاتها ، منفصلة عن غيرها ، تغدو فيها الشمعة مجرد أنيس للشاعر لا أكثر .

وفى العصر الحديث تناول الشاعر المعاصر «نادر نادرپو» الشمعة فى ديوانه «أزآسمان تاريسمان» فى قصيدة عنوانها «شمع ومرد» أى «الشمعة والرجل» . وعلى الرغم من أن «نادر نادرپو» من الشعراء الفرس المعاصرين الذين يركّزون فى شعرهم دائما على المعنى والمضمون ، دون الالتزام الكامل بالاتجاه التقليدى المحافظ على وحدة الوزن والقافية ، لكنه التزم تفعيلة موحّدة فى هذا النوع من الشعر الذى ليس بالقصيد أو القطعة ، أو الرباعى أو المثنوى ، المسمى عند العرب المزدوج ، بل هو خليط من كل هذا ، فهو أقرب إلى الشعر العمودى بقالب تجديدى ، القافية فيه متحدة فى ضرب كل بيتين ، وتختلف فى رويها عن البيتين التاليين وهكذا ، وليس له ـ على ما أعلم ـ مثيل عند العرب أو الفرس القدماء ، وربما تمشى هذا مع اتجاه المعاصرين إلى التجديد مع الحفاظ على التراث . يقول الشاعر عن «الشمعة» :

مردى كه سرنهاده به زانو
زانوى غم گرفته درآ غوش
شمع خميده اى است كه ناگاه
دراشك خويشتن شده خاموش

اين گرد نى گه كم شده درتن
وان ديده اى كه نور سحر داشت
روزى غرور برترى اش بود
روزى به آفتاب نظر داشت

سوداى اوكه فتح جهان بود
جون برفى ازدرخت ، فروريخت
گوئى شكوفه هاى مرادش
ازهول بادسخت ، فروريخت

خوب وبد آنجه داشت ، زكف داد
جزجسم بيروجان جوان را
ازمهرومه به وام طلب كرد
چشمى به روز وشب نگران را

زوز آمدوسپیده دمش را
برتارتار موی وی افشاند
شب ، رنگ طرء سبهش را
درچشم آرزوی وی افشاند

سودای او ، همیشه زیان داشت
سودا وسود ، ازدو نژادند
اوراچنانکه بود ، ندیدند
اوراچنانکه خواست ، نژاد ند

باو بگو چگو نه بگرید
آه ای شب گریسته درخویش !
کی می تواند این هنر آموخت
این گوشه گیر زیسته درخویش ؟ (٨)

والترجمة :

«الرجل الذى أحنى رأسه فوق ركبتيه»
.. «محتضنا ركبةَ الحزن»
«شمعةٌ منحنية ...»
«انطفأت فجأة دموعها فى صمت»

«هذا العنق الذى غار فى الجسد»
«وتلك العيون التى كان لها نور السحر»
«كان لها يوما غرور الرفعة»
«كانت ترنو بنظرها يوما إلى الشمس»

عشقها الذى غزا العالم»
«تهاوى مثل ثلج تساقط من الشجرة»
«كأن براعم رغبتها»
«تهاوت من هول الرياح العاتية»

«فقدت كل ماكان لها من حسن وقبح»
«سوى جسم شيخ وروح شاب»
«فطلبت على سبيل القرض من الشمس والقمر»
«عينا قلقة فى النهار والليل»

«أقبل النهار ونثر أنفاسه البيضاء»
«على خيط ضفيرتها»
«والليل ، ألقى بلون طرّته السوداء»
«فى عين رغبتها»

«عشقها دائما فيه ضرر»
«عشقها ونفعها من أصلين اثنين»
«لم يروها كما وجدت»
«لم يخلقوها كما أرادت»

«قل لها كيف تبكى»
«آه أيها الليل الباكى فى نفسه»
«متى يستطيع هذا المعتكف الذى يعيش فى داخله»
«تعلم هذا الفن»

ولقد بدأ الشاعر قصيدته بالمشابهة بين رجل منحن فى صمت حزين «وشمعة» انحنت ، والقطرات تتساقط منها كأنها دموع صب حزين ، ثم انفرد بالحديث بعد ذلك عن الشمعة فقط ، مقدما من خلالها مجموعة من الصور الشعرية ، بعضها من التراث وبعضها من ابتكاره . وقد اعتمد على التشبيه بصفة أساسية فى استنباط هذه الصور ، مثل تشبيه فتيل الشمعة بالعنق ، وشعلتها بالعيون الرانية المترفعة ، ودخانها بطرّة الليل السوداء ، وفتيلها بالضفيرة .. الخ . ولاينس الشاعر ــ وهو أحد الشعراء المجيدين فى العصر الحديث ــ أن يقدم رؤيته النفسية لهذا الكائن ــ أى الشمعة ــ فهى ــ عنده ــ عاشقة ، وإن سبقه «منوچهرى» إلى هذا التصوّر ؛ فعشقها غزا العالم . ولليل والنهار أثر ــ عند الشاعر ــ على الشمعة ؛ فالنهار يطفئها بأنفاسه البيضاء ، والليل يشعلها بلونه الأسود الغربيب الذى يخرج مع دخانها . وليست القطرات المتساقطة منها سوى بكاء معتكف متوحّد . وقد سبقه «منوچهرى» أيضا إلى وصف قطرات الشمعة بالبكاء .

وإذا كان «نادر پور» قد استفاد من بعض أفكار «منوجهرى» فإنه ركز على معان أخرى لم ترد عند «منوچهرى» ، أبرزها أنه فصل بين عشق الشمعة ونفعها ؛ فعشقها من أصل ونفعها من أصل آخر . فهى أشبه بعملة ذات وجهين . ومنها قوله : «لم يخلقوها كما أرادت» ، وإن كانت هذه الفكرة تقترب إلى حد كبير من فكرة الشاعر الصوفى الكبير جلال الدين الرومى ت ٦٧٢ هـ ، الذى صوَّر حنين الإنسان ، أو بتعبير أدق روح الإنسان ، للعودة إلى الحق سبحانه وتعالى ــ بمفهومها الصوفى ــ «بالناى» الذى قطع من منبته من «الغاب» دون إرادة منه ، ولهذا يشكو الانفصال بأنين موجع .

ــ ٢

وما سبق بعض ماوَردَ فى الأدب الفارسى من حديث عن «الشمعة» ، أما الأدب العربى فلم يهمل شعراؤه «الشمعة» فى أشعارهم ــ وإن قلّت حسب معرفتى ــ ولكن الملاحظ على هذه النماذج الشعرية العربية التى تناول أصحابها «الشمعة» فى أشعارهم أنها أخذت عندهم طابعا وصفيا بحتا ، وهى بذلك تختلف عن طابعها عند الفرس حيث تمتزج عندهم بمفاهيم صوفية أو بلاغية ، يخلع عليها الشاعر ذاته ، ويجسدها فى صورة من يعى ويفهم ويدرك كما فعل «منوچهرى» ، حين يمزج بين شخصه وبينها .

ومن يقرأ كتب الأدب العربى التى تجمع الجيد من نماذج الشعراء فى مختلف الموضوعات والأغراض مثل : «جواهر الأدب للهاشمى» و«زهر الآداب للقيروانى» و«يتيمة الدهر للثعالبى» يجد أنها قد احتوت بين صفحاتها على بعض أشعار عربية دار موضوعها حول الشمعة» ، منها ــ مثلا ــ قول الشاعر «أبى الفتح كشاجم» يصف شمعة أهداها إلى بعض الملوك :

وصفر من بنات النَّحل تكسى .
بواطنها وأظهرها عوارى .
عذارى يفتضضن من الأعالى
إذا افتضت من السفل العذارى .
وأمست تنتج الأضواء حتى
تلقح فى ذوائبها بنار .
كواكب لسن عنك بآفلات
إذا ما أشرقت شمس العُقار .
بعثت بها إلى ملك كريم
شريف الأصل محمود النِّجار .
فأهديت الضياء بها إلى من
محاسنه تضىء لكل سارى .[10]

والقصيدة وصفية ؛ يصف الشاعر فيها شمعةً مهداة إلى أحد الملوك ، وهذا سوف ينعكس على شعره ؛ إذ يحاول دائما أن يحبّب هذه الهدية اليه حتى ولو عن طريق إثارة غرائز الملك الشهوانية ؛ مما دفعه إلى أن يُغْرِبَ فى تشبيهاته ، كأن يشبهها بالعذراء التى يُفض غشاء بكارتها ، وإن كانت بكارة الشمعة أعلاها وليس أسفلها ، وأن يعتبرها عارية الظهر مكتسية الباطن ، وأنها تنتج وتلد الأضواء ، والنار وسيلة تلقيحها . وكل هذه أمور تنضح بما يثير الغرائز والشهوة لدى المستمع .

والتشبيه الوحيد فى هذه القصيدة ، الذى خرج عن دائرة تشبيهات الشاعر الحسّية الشهوانية ، هو تشبيه الشمعة بالكواكب غير الآفلة ، حتى لو سطعت الشمس بأشعتها . وجدير بالذكر أن هذا التشبيه قد ورد عند «منوچهرى» أيضا ـ كما سيأتى .

وفى كتاب «جواهر الأدب للهاشمى»[11] قصيدة نسبها إلى «سليمان ابن حسان الصبى» فى «وصف شمعة» ، ولقد وجدتُ بعضَ أبيات القصيدة فى «يتيمة الدهر»[12] نسبها «الثعالبى» إلى «ابن أبى الثياب أبى محمد» أحد ندماء ابن العميد وقد رواها له «ابو سعد يعقوب» ، مما يدل على أن هذه القصيدة قد أنشدت قبل عصر الثعالبى ـ المتوفى ٤٢٩ هـ ـ المعاصر لشاعرنا الفارسىّ «منوچهرى ت ٤٣٢ هـ» . وهذه القصيدة التى يصف فيها صاحبها «الشمعة هى :

ومجدولة مثل صدر القنا
ة تعرّت وباطنها مكتسى .
لها مقلة هى روحٌ لها
وتاجٌ على الرأس كالبرُنس .
إذا رنقت لنعاس عرا
وقطعت من الرأس لم تنعس .
وإن غازلتها الصبا حرَّكت
لساناً من الذهب الأملس .
وتنتج فى وقت تلقيحها
ضياء يجلى دُجَى الحندس .
فنحن من النور فى أسعد
وتلك من النار فى أنحس .
توقدها نزهة العيو
ن ورؤيتها منية الأنفس .
تكيد الظلام كما كادها
فتفنى ، وتفنيه فى مَجْلس .

والقصيدة بها كثير من الصور الشعرية ، بعضها ورد عند «أبى الفتح كشاجم» منها : أن الشمعة عارية الظاهر مكتسية الباطن ، ومنها أنها تنتج الضياء بعد تلقيحها . والبعض الآخر ورد عند شاعرنا «منوچهرى» مثل : الشمعة عارية من الخارج مكتسية من الداخل وتصور شعلة الشمعة روحالها ، والمقابلة بين سعادة الناس بنور الشمعة وتعاستها ونحسها بنارها التى تأكلها رويدا رويدا . والراجح أن «منوچهرى» قد اطلع على هذه القصيدة ، وخاصة أنه ـ كما سيأتى ـ متأثر بالثقافة العربية وأخذ منها الكثير ، ويؤكد هذا الرجحان أن هذه القصيدة وردت عند «الثعالبى» المعاصر لمنوچهرى ، وكانا يعيشان فى مناطق متجاورة : «الثعالبى» فى «نيسابور» و«منوچهرى» فى «دامغان» .

وهناك صور أخرى جميلة أعتقد أن الشاعر قد انفرد بها فى هذه القصيدة ، منها أن الشمعة مجدولة مثل صدر القناة ، أن الشعلة تاج الرأس كالبرنس . وأنها أيضا لسان الذهب الأملس ، وأن نزهة العيون توقد الشمعة ، وأن الشمعة تصارع الظلام وتكيده فتفنيه ويفنيها .

وللشاعر «أبى بكر الأرّجانى ت ٥٢٤ هـ» قصيدة يصف فيها شمعة وهى قصيدة هائية أكثر من رائعة ، يقول فيها الشاعر :

نمت بأسرار ليل كان يخفيها
وأطلعت قلبها للناس مِنْ فِيها .
غريقة فى دُموع وهى تحرقها
أنفاسُها بدوام من تلظِّيها
تنفست نَفَسَ المهجور إذ ذكرت
عهد الخليط فبات الوَجْدُ يذكيها .
يخشى عليها الرَّدى مها ألمَّ بها
نسيمُ ريحٍ إذا وافى يُحيِّيها .
قد أثمرت وردة حمراء طالعة
تجنى على الكف إن أهويْت تجنيها .

وردٌ تُشَاكُ به الأيدى إذا قُطفت
ومـا على غصنها شوك يوقّيها
صـفر غلائلها ، حمرٌ عمائمها
سودٌ ذوائبها بيضٌ لياليها[١٣]

والشاعر ـ هنا ـ قد ركز على الجرس والرنين فى ألفاظه ، أو بعبارة أخرى أجاد اختيار الألفاظ ذات الجرس والرنين ، واختار الهاء رويا لقافيتها وأوقعها بين حرفى مد ، والهاء بطبعها يخرج الهواء وقت نطقها أملس ساذجا دون عائق يعوق نطقها ، مما جعل القصيدة تقترب من الغناء وقت إنشادها . وإلى جانب هذه الموسيق الشعرية الرائعة التى توفرت للقصيدة يصف الشاعر شمعته بتشبيهات لافتة : فالشعلة قلب الشمعة خرجت للناس من فمها ، وقطرات الشمعة دموع عشقها ـ وهى صورة مطروقة ـ ؛ ونسيم الريح كالحارس الذى يخشى على الشمعة الردى فيحافظ على ضيائها ، وشعلتها وردة حمراء تلسع من يحاول قطفها ، فهى وإن كانت كالوردة فى شكلها لكن طبعها من النار ، وهى شوك إذا اقتضى الأمر .

٣ ـ

بعد أن قدمنا عرضا مبسطا لأدب الشمعة فى الأدبين العربى والفارسى من خلال ماتوفر لدى من نماذج من الأدبين ، نأتى إلى بيت القصيد ـ كما يقولون ـ أو إلى الهدف الأساسى من هذا البحث :

ورغم إعجابى الشديد بشمعة (منوچهرى) ورأيى أن أشعاره حولها تعد من أفضل وأجمل ما قيل عن «الشمعة» ، إلا أننى وجدت أشعاراً على نظام المقطعات الشعرية للشاعر «أبى الفضل الميكالى ت ٤٣٦ هـ» عنوانها «وصف الشمع» ، وتقع فى حوالى ستة عشر بيتا ـ نفس عدد أبيات شمعة منوچهرى ـ وعند قراءتى لها وجدت فيها الكثير من الأفكار التى وردت عند «منوچهرى» ، ومن هنا ـ ولأسباب آتية ـ أعتقد أن «منوچهرى» قد اطلع على هذه الأشعار وتأثر بها . ورغم أن « محمد دبيرسياقى » محقق ديوان «منوچهرى» والزميل الفاضل « محمد دبير الدين عبد المنعم» الذى أعدّ رسالة ماجستير عن الشاعر نفسه[١٤] قد اهتما بتبيان الأثر العربى فى شعره ، فإن أيا منهما لم يشر إلى ما يفيد بأن «منوچهرى» قد أخذ فكرته هذه عن شاعر سابق عليه ، فارسيا كان أم عربيا .

«وأبو الفضل الميكالى» شاعر معاصر «لمنوچهرى» يقول عنه الزركلى : «عبيد الله بن أحمد بن علىّ الميكالى أبو الفضل : أمير ، من الكتاب الشعراء . من أهل خراسان»[١٥] . وكان «أبو الفضل» هذا معاصراً «للثعالبى» وعلى صلة وثيقة به تمثلت فى الزيادة التى ألحقها «أبو الفضل» ـ وهو الأديب الكبير ـ على آخر المجلدة الرابعة . ليتيمة الدهر . بعد وفاة الثعالبى ، وتمثلت أيضا فى إفراد الثعالبى «لأبى الفضل» بابا كاملا ـ هو الباب الثامن ـ من المجلد الرابع من «يتيمته» وتحدث فيه عنه بأفضل ما يكون الحديث وعن اسرته «آل ميكال» وهم ـ فى رأيه ـ قوم أماجد ، مدحهم البحترى ، وخدمهم الدريدى ، وألّف لهم كتاب الجمهرة وسير فيهم المقصورة التى لا يبليها الجديدان ، وانخرط فى سلكهم ابو بكر الخوارزمى وغيره من أعيان الفضل وأفراد الدهر[١٦] وتمثلت أيضا فى قول «براون» : إن الثعالبى أهدى كتابيه «سحر البلاغة» و«فقة اللغة» للأمير أبى الفضل الميكالى[١٧] .

ويتضح من أشعار «أبى الفضل» وما كتب عنه أنه كان شاعرا مجيدا ، ويؤكد «الثعالبى» هذا الرأى بما كتبه عنه بحب وشغف مبينا شاعريته : «والأمير أبو الفضل عبيد الله بن أحمد يزيد على الأسلاف والأخلاف من آل ميكال زيادة الشمس على البدر ، ومكانه منهم مكان الواسطة من العقد ، لأنه يشاركهم فى جميع محاسنهم وفضائلهم ومناقبهم وخصائصهم ، ويتفرد عنهم بمزية الأدب الذى هو ابن نجدته وأبو عذرته وأخو جملته ، وما على ظهرها اليوم أحسن من كتابه وأتم بلاغة»[١٨] .

ويبدو من خلال ما كتبه «الحصْرى القيروانى» عن أبى الفضل الميكالى أن أبا الفضل . تولى رئاسة منطقة «نيسابور» فترة من الزمن[١٩] . وأنه كان فى الوقت نفسه شاعراً مجيداً . ولقد اهتم بذكر ثلاث قطع شعرية متصلة الموضوع لأبى الفضل عنوانها «وصف الشمع» . الأولى على حرف الراء . والثانية على القاف . والثالثة على الباء[٢٠] .

ومن قراءتى هذه الأشعار وجدتُ بها بعض الأفكار . أو الصور الشعرية . التى تعكس رؤية الشاعر للشمعه ـ أقول ـ وجدتها عند «منوچهرى فى مقدمته الشمعية[٢١] . وهى على النحو التالى :

١ ـ يقول الميكالى :

يحاكى رُواء العاشقين بلونه
وذوب حشاه والدموع التى تجرى .

فالشمع يبكى ويحاكى رواء العاشقين فى لونهم الأصفر الشاحب من فرط العشق والهيام ودموعهم المهراقة لوعة وأسى ، فهو قد صار مثلهم عاشقا شاحب اللون باكيا ذائب الحشى . وهذا هو ما عبَّر عنه «منوچهرى» ولكن بأسلوب التقرير والإثبات الذى لايدع للشك سبيلا وذلك فى الشطر الثانى من هذا البيت :

گرنى كوكب ، چرا پيدا نكردى جزبه شب
ورنى عاشق جرا گرْيى همى برخويشتن .

والمعنى :

«إذا لم تكونى كوكبا ، فلماذا لا تظهرين إلا ليلا ، وإذا لم تكونى عاشقة فلماذا تبكين على نفسك» ولا يبعد الشطر الأول من البيت السابق كثيراً ـ فى فكرته ـ عن قول الميكالى :

يشق جلابيب الدُّجى فكأنما
بَدَا بين أيدينا عمودا من الفجر .

فالشاعران قد ركّزا – كلٌّ بأسلوبه – على ظهور الشمعة ليلا . وإنْ كانت كوكبا عند «منوجهرى» . وعموداً من الفجر عند الميكالى .

٢ – يقول الميكالى :

تحمَّل نورًا حتفه فيه كامنٌ
وفيه حياة الأنس واللهو لو يدرى .

فالشاعر يصور فى هذا البيت شعلة الشمعة على أنها سبب هلاكها وحتفها ، وهى فى الوقت نفسه مصدر سعادة الآخرين ولهوهم وأنسهم . وهذا التصوير – خصوصا القول بأن الشعلة سبب هلاك الشمعة – لم يَرِد ذكره إلا عند «منوجهرى» وحده فعبَّر عنه وإنْ تميَّز عن «الميكالى» فى أن مزج بين شخصه والشمع ؛ فكلاهما يذوب ويفنى فى سبيل إسعاد الآخرين ، وذلك من خلال هذين البيتين :

تومرا مانى ومن هم مرترا مانم همى
دشمن خويشيم هردو دوستدار انجمن
خويشتن سوزيم هردو ، برمراد دوستان
دوستان در راحتنداذ ماوما اندر حزن .

الترجمة :

«انت تشبهيننى وأنا أيضا أشبهك ، فكلانا عدو لنفسه صديق للمحافل»

«كلانا يحرق نفسه وفقا لهوى الأحباب ، فالأصدقاء فى راحة بسببنا ونحن فى حزن»

٣ – ويقول الميكالى فى إيجاز رائع :

نـــــارُ الحب فى الحشـــــا
ونـــــارُه فى المفـــــرق .

وتؤكد فكرة هذا البيت صدق ما أذهب إليه من أن «منوجهرى» قد اطلع على أبيات «الميكلى» ، لأنها موجودة عنده ولم يطرقها شاعر آخر من الشعراء الذين أنشدوا شعراً عن الشمعة .

ويرى «الميكالى» فى بيته هذا نوعا من التشابه بين العاشق المحب والشمعة ؛ فكلاهما يكتوى بنارٍ هى نار الهوى فى قلب المحب وحشاشته ، وهى النار المشتعلة على مفرق الشمعة ، تكشح الظلام بنورها . وهذا هو ما عبَّر عنه تماما «منوجهرى» ولكن بأسلوب فيه تكرار للفكرة ، ربما لتأكيدها :

آنچه من دردل نهادم ، برسرت بينم همى
وانچه توبر سرنهادى دردلم دارد وطن .

والترجمة :

«ذلك الذى أخفيتُه فى قلبى أراه على رأسك ، وذلك الذى وضعته على رأسك قد استوطن قلبى»

وإن خالف «منوجهرى» «الميكالى» فى أن جعل نفسه المحب والنار المضرمة فى قلبه هو ، تمشيا مع أسلوبه الذى يمزج فيه بين شخصه والشمعة ، وساق البيت على طريقة اللغز ، وإن كان مفهوما أنه يعنى نار الشمعة .

٤ – يقولُ الميكالى :

يـــظـــل طول عـــمـــره
يـــبـــكى بجفن أرق

ويصور الشاعر – فى البيت – اشتعال الشمعة والقطرات المذابة المتساقطة منها بالعاشق الذى أصابه الأرق ، فظلَّ يبكى طوال عمره ، وهذا ماعبر عنه «منوچهرى» فى الشطر الثانى من هذا البيت :

گرنى كوكب ، چرا پيدا نگردى جزبه شب
ورنى عاشق ، چرا گريى همى برخويشتن .

والترجمة :

«اذا لم تكونى كوكبا ، فلماذا لا تظهرين إلا ليلا واذا لم تكونى عاشقة ، فلماذا تبكين على نفسك»

٥ – ويقول «الميكالى» :

يشـــبـــه الـــعـــاشق فى لو
نٍ ودمـــع ذى انســـكـــاب

وذلك هو ما عبر عنه «منوچهرى» مازجا بينه وبين شمعته :

مردو گريانيم وهردوزرد وهردو درگذار
هردو سوازانيم وهردو فرد وهردو ممتحن .

والترجمة :

[«كلانا يبكى وكلانا شاحب اللون وكلانا منصهر ، كلانا يحترق وكلانا وحيد وكلانا فى محنة»]

٦ – يقول «الميكالى» :

قـــد كسى الـــبـــاطن مـــنـــه
وهو عـــريـــان الإهـــاب
فـــاذا مـــا أنـــعم الابـــدان
مـــلـــبوس الـــشـــيـــاب

ولقد قدم الشاعر ـ في البيت الأول ـ صورة مطروحة ـ سبق أن ذكرناها ـ وهي أن الشمعة عارية الظاهر مكتسية الباطن ، إلا أن الجديد الذي أتى به هنا أنه قابل بين الشمعة العارية الجسد وبقية البشر الذين ينعمون بملبوس الثياب . وهذا هو نفسه ما تأثر به «منوچهرى» ـ مما يؤكد ما نهدف إليه ـ فسار على نفس الصورة التى رسمها «الميكالى» ، فأوضح أن الشمعة ترتدى ملابسها تحت جسدها فى حين يرتدى الكل من البشر ملابسه فوق الأجساد ، ويحافظ ـ فى الوقت نفسه ـ على أسلوب التكرار الذى يهدف منه إلى تأكيد فكرته :

پيرهن در زيرتن پوشى وپوشد هركسى
پيرهن برتن ، وتن پوشى همى بر پيرهن

والترجمة :
«ترتدين القميص تحت الجسد فى حين يرتدى كل شخص قميصه فوق جسده ، وأنت ترتدين الجسد فوق القميص»

٤

كان من عادة «منوچهرى» أن يصرّح فى أشعاره بأسماء الشعراء العرب الذين يستشهد بأشعارهم ، أو يضمن لهم أو يقتبس منهم ؛ إذ لم يكن يخفى حبه الجارف للشعر العربى وثقافته العربية الواسعة . وقد بينَّ الزميل الفاضل الدكتور محمد نور الدين عبدالمنعم هذا تفصيلا وتمثيلا[٢٢] . كما بينه . «د . محمد دبير سياق» فى تعليقاته على ديوان الشاعر «منوچهرى» .

ورغم أن «منوچهرى» قد اغفل ذكر اسم «أبى الفضل الميكالى» ولم يشر إلى هذا الشاعر الفذّ المعاصر له ، لكنّى أجد نفسى مدفوعا إلى القول بتأثر «منوچهرى» ، فى مقدمته الشمعية هذه ، بأشعار «أبى الفضل الميكالى» وليس العكس ، للأسباب الآتية :

١ ـ لم يثبت أن «أبا الفضل» أنشد شعرا بالفارسية حتى يقرأ أشعار «منوچهرى» ويقتبس منه أفكاره ، فى حين الشائع أن «منوچهرى» كان يجيد العربية ، وكان شغوفا بها ينهل من بحرها ، ويعترف بهذا .

٢ ـ رغم المعاصرة بين الشاعرين ، فالثابت أن «منوچهرى» قد مات شابا ؛ إذ يقول «محمد عوفى» فى هذا الصدد إنه : «كان قليل العمر جم الفضل[٢٣] » . والراجح ـ إذن ـ أن فترة شباب «منوچهرى» تقابل فترة شيخوخة «أبى الفضل» ، لأن الأخيركان رئيسا «لنيسابور» فترة طويلة من الزمن . ومعنى هذا أن الذى أرجحه هو أن «أبا الفضل» ربما يكون قد أنشد أشعاره فى الشمعة فى فترة شبابه ، وأطلع عليها «منوچهرى» فيما بعد ، خاصة أن المسافة بين «نيسابور» حيث يوجد «أبو الفضل» ودمغان «التى عاش فيها «منوچهرى» ليست بعيدة . ليس هذا فحسب ، بل ربما نجد فيما انتهت إليه «زهراى خانلرى» .فى ترجمتها «لمنوچهرى» من صحبته «لمسعود الغزنوى» ، فى تحركه بالجيش من نيسابور إلى جرجان[٢٤] ، ما يقوى رأينا ويدعمه ؛ لأن هذه الصحبة تعنى ، أنه مكث فترة ليست قصيرة مع «مسعود الغزنوى» وجيشه فى «نيسابور» بلد «أبى الفضل» فلعله اطلع على أشعاره فى هذه الفترة .

٣ ـ كان «أبو الفضل» أميرا ورئيسا «لنيسابور» ، وهذا يجعل الضوء مُسَلَّطا عليه بسبب مركزه وصدارته مما يساعد على انتشار نتاجه الأدبى ، وإذا كانت شهرة كتاب «تذكرة الشعراء» رغم ما به من أخطاء فاحشه ترجع إلى كون صاحبه «دولتشاه السمر قندى» أميرا ، فما بالنا وابو الفضل كان شاعراً كبيراً وأديبا عظيما ، كما يتضح من نماذج أشعاره فضلا عن كونه وزيرا . ولذلك قال الثعالبى عنه : «هو من ابن العميد عوض ، ومن الصاحب خلف ، ومن الصابى بدل ، ثم إذا تعاطى النظم فكأن عبد الله بن المعتز وعبد الله بن عبد الله بن طاهر وأبا فراس الحمدانى قد نشروا بعد ما قبروا وأوردوا إلى الدنيا بعدما انقرضوا وهؤلاء أمراء الأدباء وملوك الشعراء»[٢٥] .
ومعنى هذا أنه قد اجتمع «لأبى الفضل» ما يمكن لشعره وأدبه من الانتشار فلا ريب أن «منوچهرى» قد اطلع عليه وهو المعجب بكل شعر عربى جميل .

٤ ـ نحن نميل ـ أخيرا ـ إلى مفهوم الأدب المقارن الذى تزعمه «د . محمد غنيمى هلال» فى أدبنا العربى ، ذلك الذى يعتمد أساسا على «التشابه فى النصوص لكاتبين ، أو لعدة من الكتاب ، فى آداب مختلفة ، تشابها يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب . ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتحديدها»[٢٦] . ولذلك فالتشابه الذى ذكرناه بين افكار الشاعرين ، والأسباب التى عددناها لترجيح وجود صلة بينهما ، وثقافة «منوچهرى» العربية الواسعة وتأثره بالشعر العربى ، وتوافر ما يسبب لشعر «أبى الفضل» الذيوع والانتشار ـ أقول (وهذا كله من قبيل القرائن التى نرجح قولى) بتأثر «منوچهرى» «بالميكالى» فى بعض أفكاره وليس جميعها .

٥ ـ

إذا كان «منوچهرى» قد تأثر ببعض أفكار «الميكالى» فلا ضرر فى ذلك ، ولا ينفى توفر عنصر الأصالة فى شعره ، فالأديب «لا يُحدث عملا أصيلا بدون ثقافة عميقة ، فالأديب لا ينبت فجأة من تلقاء نفسه ، بل هو كالشجرة الطيبة ضرب جذورها فى أعماق بعيدة فى تربة صالحة ، ثم تأخذ فى النمو والتكون»[٢٧] ، «وليست التربة التى تضرب فيها جذور الأديب إلا ما سبقه من نماذج الأدب ، والإماشُفعت به هذه النماذج من أصول وقواعد وتقاليد لا ليستعيرها فى عمله ، ولكن لتفتح أمام عينيه الآفاق[٢٨] » . فإذا كان «منوچهرى» قد تأثر ببعض أفكار غيره فإنه فى بقية افكار «مقدمته الشمعية» كان مجدداً تبرز شاعريته فى صوره وأفكاره ، فلم يفقد كيانه الخاص أمام تشابه أجزاء من عمله :

لقد عامَل «منوچهرى» شمعته معاملة البشر؛ خرج بها عن نطاق الوصف – الذى هو سمة مَنْ تناول الشمعة بالحديث فى الشعر العربى – إلى نطاق ما يعرف فى البلاغة العربية «بالتشخيص»، فالشمعة – عنده – كائن حى يعى ويسمع ويدرك ما يقال له؛ فتارة يخاطبها وتارة يناجيها، وتارة يبثها أشجانه، وتارة ينقل إليها أسراره، لأنه اصطفاها دون بقية البشر الذين لم يجد بينهم وفاء ولا عون، ويوفر له ذلك فى مقدمته الشمعية عنصر **الصدق الفنى**؛ ذلك الذى يعتمد أساسا على إحساس الشاعر ورؤيته النفسية الخاصة للشئ المنفعل به، بصرف النظر عن واقعه الخارجى أو ما يوجبه العقل[٢٩]. ومن هنا قد يناقض الشاعر نفسه أحيانا دون أن يُلام على هذا التضارب أو التناقض الظاهرى، لأن إحساسه أو شعوره المنقول إلينا ليس سوى تعبير فنى عاطفى لما رآه وأحسه وانفعل به. وليست مهمة الشاعر أن ينقل إلينا واقع الشئ كما هو، فنحن نعرفه ولا نحتاجه، بل الذى نحتاجه ونطلبه من الشاعر أن ينقل إلينا صدق إحساسه وشعوره تجاه الشيء ورؤيته النفسية الخاصة، له حتى لو بدا فى أقواله تضارب ظاهرى، كما جاء فى هذا البيت الذى يقول فيه «منوچهرى» عن «شمعته»:

چون بميرى آتش اندر تـور سد زنده شوى
چون شوى بيار، بهتر گردى ازگردن زدن.

والترجمة:

«حينا تموتين وتصلك النار فتحيين وحينا تمرضين، تصيرين أفضل بالإطاحة بعنقك»

فالبيت يصور النار – أو بمعنى أدق «شعلة الشمعة» – سببا لإحياء الشمعة بعد موت – فى الشطر الأول – وسببا **لهلاكها** بعد طول مرض ومعاناة – فى الشطر الثانى – وذلك كله فى بيت واحد. وقد يبدو هذا تناقضا ظاهريا قد وقع الشاعر فيه، ولكنه صدق فنى ورؤية نفسية خاصة، قد لا تخرج عن صدق واقعى لو أخذنا كل صورة شعرية من هاتين الصورتين الشعريتين فى هذا البيت على حدة.

والشمعة عند «منوچهرى» قادرة على تنظيم أمور حياتها الخاصة؛ فروحها فى يدها تضعها على رأسها وقتما تشاء، والجسد لازم لروحها كما أن الروح لازمة لجسدنا:

اى نهاده برميان فرق جان خويشتن
جسم مازنده بجان وجان توزنده بتن

والترجمة:

«يا من وضعت روحك على مفرقك، جسمنا حى بالروح، وروحك حيّة بالجسد»

واذا كانت الشمعة – لمن لم يحس إحساس الشاعر – مجرد أداة تضيئ لنا جزءاً محدوداً من المكان أو الطريق أو المكتب، فإنها فى نظر شاعرنا كوكب درّى يضيئ الكون كله، وهى عاشقة والهة غارقة فى العشق، وإلا فلماذا لا تظهر الشمعة إلا ليلا – تلك سمة الكوكب – ولماذا تبكى دائما على نفسها – وتلك سمة العاشقين – فهى كوكب وسماؤها الشمع، وهى عاشقة ومعشوقها الشمعدان الذى لاتفارقه:

كوكبى آرى وليكن آسمان تست موم
عاشق آرى، وليكن هست معشوقت لكن.

والترجمة:

«حقا أنت كوكب ولكن سماءك الشمع، حقا أنت عاشقة ولكن معشوقك الشمعدان».

والجدير بالملاحظة أن مقدمة منوچهرى الشمعية هذه مليئة بالصور الشعرية المتدفقة، يحتوى البيت الواحد – أحيانا – صورتين شعريتين مختلفتين، فالشمعة تضحك وتبكى فى آن واحد؛ فالقطرات المتساقطة منها دموع ضحك ودموع بكاء أيضا، وذلك لأنها المعشوق والعاشق:

تاهمى خندى، همى گرين وابن نادراست
هم تومعشوق وعاشق هم بتن وهم شمن.

والترجمة:

«طالما أنت تضحكين فأنت تبكين وهذا نادر جداً، فأنت المعشوقة وأنت العاشقة فأنت الصنم وأنت العابد»

وإذا كان الشاعر قد خلع على «الشمعة» بعض **الصفات** البشرية، مثل الضحك والبكاء **والعشق**، إلا أنه حافظ فى الوقت نفسه – وهذه براعة منه – **على ذاتية الشمعة** ولم يكسبها ذاتية البشر، **فهى تبكى ولكن بغير عيون وهى تضحك** ولكن بغير فم:

بشكفى بى نوبهار وبزمرى بى مهرگان
بگريى بى ديدگان وباز خندى بى دهن.

والترجمة:

«تتفتحين فى غير وقت الربيع وتذبلين فى غير وقت الخريف، تبكين بلا عيون وتضحكين بغير فم»

ويتجلى صدق إحساس الشاعر وانفعاله بشمعته فى **المزج** بين **صفاته الخاصة وصفات الشمعة**، كأنه يقدم لنا أسبابا مقنعة لتفضيله الشمعة على بقية الكائنات – وهذا مالم يهتم بذكره أى شاعر آخر تحدث عن الشمعة – فيما أعلم – ويتضح هذا المزج من النماذج الآتية التى تضاف إلى بعض ما ذكرناه:

(أ) روى توچون شنبليد نوشكفته بامداد
وان من چون شنبليد بزمريده درچمن.

والترجمة :

«وجهك مثل زهرة الشنبليد المتفتحة وقت السحر ، ووجهي مثل زهرة الشنبليد الذابلة في الروضة»

(ب) راز دار من توئى ، همواره يارمن توئى
غمگسار من توئى ، من زان تو ، توزان من

والترجمة :

«انت موطن أسراري . أنت رفيقي ، أنت المزيلة لأحزاني . فأنا منك وأنت مني .

(ج) من دگر ياران خودرا آزموده خاص وعام
ني يكيشان راز دار وني وفا اندر دوتن .

والترجمة :

«لقد جربت أصدقائي الخاص منهم والعام مرة أخرى . لم أجد بينهم حافظا لأسراري ولم أجد وفاء بين شخصين»

وهناك شئ آخر انفرد به «منوچهرى» عن «الميكالى» وغيره من الشعراء ، ويتجلى في قوله :

توهمى تابى ومن برتو همى خوانم بمهر
هرشبى تاروز ديوان أبو القاسم حسن

والترجمة :

«طالما أنت تضيئين وأنا أقرأ عليك بشغف كل ليلة حتى الصباح ديوان أبي القاسم حسن»

فللشمعة فضل آخر ومزية أخرى تستحق الإشارة بها – في هذا السياق – وهي أنها تمكّن شاعرنا «منوچهرى» من السهر كل ليلة حتى الصباح يقرأ عليها ، بواسطتها ديوان ممدوحه في هذه القصيدة «أبي القاسم حسن العنصري» . وجمال البيت أن الشاعر أحسن **التخلص والانتقال** من مقدمته الشمعية هذه إلى غرض آخر مختلف عنها ، وهو مدح الممدوح ، وهو الغرض الأساسي من القصيدة .

ولعل هذا كله يوضح أن ما أخذه منوچهرى في بعض أفكاره – من «الميكالى» ليس سوى بعض العناصر التي بها جمال الصورة الأدبية التي قدمها عن «شمعته» وهي عناصر لا تنفي عنه صفة الأصالة بحال من الأحوال .

هوامش :

(١) أرجع إلى كتابه «تاريخ الأدب في إيران» من الفردوس إلى السعدي . ترجمة د . براهيم الشواربي صـ ١٨٩ وما بعدها ١٩٥٤ م

(٢) أرجع إلى كتابه «قصة الأدب الفارسي» صـ ٢٨٠ وما بعدها الجزء الأول سنة ١٩٦١ م

(٣) استمرت هذه الفترة قرابة مائتي عام ، بدأت عام ٢١ هـ مع موقعة نهاوند الشهيرة ، فتح الفتوح ... سنة ٢٠٥ هـ بعد نجاح الحركات الاستقلالية عن الحكم العربي . مثل ... الطاهريين ، وحركة الصفاريين وآل بويه والسامانيين .

(٤) منظومة منطق الطير للعطار . تصحيح د . محمد جواد مشكور صـ ٢٥٨ تهران چاپ چهارم ١٩٥٣ هـ . ش . وقد نالت معظم مؤلفات «العطار» نصيبا وافرا من الدراسات الأكاديمية ، ولصاحب هذا البحث رسالة دكتوراه عن منظومة «مصيبت نامه» . أما منظومة «منطق الطير» التي منها هذا النص موضع الاستشهاد فقد أعد الأستاذ الدكتور بديع محمد جمعة رسالة ماجستير عنها وترجمها الى العربية في كتاب يحمل الاسم نفسه . ولقد فضلت أن أقوم بترجمة هذه الحكاية بنفسي لاختلاف الأصل الذي اعتمدت عليه فيها .

(٥) اسم الشاعر بالكامل محمد بن سليمان فضولي ، ولد في بغداد وقضى أكثر عمره هناك . ثم ذهب إلى تركيا والتحق بها وأنشد أشعارا بالتركية والفارسية والعربية . [من كتاب : فرهنگ أدبيات فارسي درى . لزهراى خانلرى . تحت اسم الشاعر صـ ٣٨٢ انتشارات بنياد فرهنگ ايران . ١٣٤٨ هـ . ش تهران]

(٦) الغزلية نقلا عن كتاب : في الأدب الإسلامي للدكتور حسين مجيب المصري صـ ٥٥٨ القاهرة ١٩٦٧ م .

(٧) ولد الشاعر نادر پور سنة ١٩٢٧ هـ . ش في طهران حيث تلقى تعليمه ثم أكمله في فرنسا ، وعمل سنة ١٩٧٢ م مديرا للبرامج الأدبية في هيئة الإذاعة والتليفزيون الإيراني . وله العديد من دواوين الشعر . ونادر پور من أقطاب حركة التجديد في الشعر الفارسي المعاصر ، يركز على المضمون ، وله قالب محكم به ضوابط صوتية دقيقة ، وينطوى على إحساس شعرى يلمس قلب القارئ . [من مجلة الشعر . العدد الخامس عشر يوليو ١٩٧٩ م . صـ ١١٤ . مقال : الشعر الإيراني المعاصر للدكتور محمد سعيد عبد المؤمن]

(٨) نادر نادرپور : ديوان ازآسمان تاريسمان . جاب أول صـ ٨٩ ـ ٩١ تهران ١٣٤٥ ت ١٣٤٩ . هـ شي .

(٩) اسمه بالكامل أبو الفتح محمود بن الحسين بن شاهك أو شاهك الكاتب المعروف بكشاجم ت ٣٥٠ أو ٣٦٠ هـ ويكنى أبا نصر ـ هندى الأصل ـ كان قد أقام بمصر فاستطابها . ثم رحل عنها فكان يتشوق إليها ثم عاد إليها فقال :

قد كان شوقى إلى مصر يؤرقنى فعدت إليها وعادت مصر لى دارا .

[يوسف سركيس : معجم المطبوعات العربية والمعربة . المجلد الثانى صـ ١٥٦١ . ١٩٣١ م]

(١٠) أبو إسحاق الحصرى القيروانى : زهر الآداب وثمر الألباب . ضبط وشرح د . زكى مبارك ح ٣ صـ ١١٢ القاهرة ١٩٢٥ م .

(١١) السيد أحمد الهاشمى : جواهر الأدب ، ج ٢ صـ ٣٣٧ القاهرة ١٩٦٩ م .

(١٢) أبو منصور الثعالبى : يتيمة الدهر ج ٤ صـ ١٢٧ . تحقيق وشرح محمد محيى الدين عبد الحميد ١٣٧٧ هـ .

(١٣) جواهر الأدب للهاشمى ج٢ صـ ٣٥٧ .

(١٤) للدكتور محمد نور الدين عبد المنعم كتاب عنوانه « دراسات فى الشعر الفارسى حتى القرن الخامس » ، نقل الفصل الرابع منه ما وَرَدَ فى رسالته المقدمة لنيل درجة الماجستير عن « منوچهرى » وديوانه . والكتاب طبع دار الثقافة ١٩٧٦ م .

(١٥) خير الدين الزركلى : الأعلام ج٤ صـ ٣٤٤ الطبعة الثانية ١٩٥٤ م . وذكر له مؤلفات عدة منها : مخزون البلاغة ، المنتحل ، ديوان شعره

(١٦) الثعالبى : يتيمة الدهر ج٤ صـ ٣٥ .

(١٧) براون : تاريخ الأدب فى إيران والترجمة العربية صـ ١١٦ .

(١٨) الثعالبى : يتيمة الدهر ج ٤ صـ ٣٥٤ .

(١٩) القيروانى : زهر الآداب ج ١ صـ ١١٣ .

(٢٠) السابق ج٣ صـ ١١١ ـ ١١٢ .

(٢١) أبيات منوچهرى استخرجتها من ديوانه الذى حققه د . محمد دبيرسياق صـ ٧٠ ـ ٧١ . تهران ١٣٥٦ هـ . ش .

(٢٢) ارجع إلى كتابه دراسات فى الشعر الفارسى صـ ٦٤ وما بعدها .

(٢٣) محمد عوفى : لباب الألباب ج ٢ صـ بسعى واهتمام دوارد براون انكليسى ليدن ١٣٢٤ هـ ـ ١٩٠٦ م .

(٢٤) د . زهران خانلرى : فرهنك أدبيات فارسى درّى . صـ ٤٨٦ . أو تحت اسم « منوچهرى » .

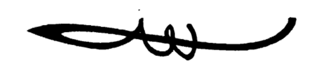
(٢٥) الثعالبى : يتيمة الدهر صـ ٣٥٥ .

(٢٦) محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ صـ ٣١٨ طبع دار نهضة مصر القاهرة .

(٢٧) شوقى ضيف : فى النقد الأدبى صـ ١٧٦ . طبع دار المعارف الطبعه السادسة ١٩٦٢ م .

(٢٨) المرجع السابق والصفحة نفسها .

(٢٩) اهتم نقاد الأدب العربى والدارسون العرب بقضية الصدق الفنى والصدق الواقعى من خلال حديثهم عن قضية التجربة الشعرية ، ولقد أفرد صاحب هذا البحث فصلا كاملا لقضية الصدق الفنى فى بحثه عن منظومة « مصيبت نامه » للعطار مع التطبيق .



البوفارية في الرواية المصرية والتركية

دراسة مقارنة

محمد هريدى

تبوأ جوستاف فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠ م) مكان الريادة بين كُتاب الرواية الواقعية فى الأدب الفرنسى ، ولم يحظ أى من أعماله الروائية بما حظيت به رواية «مدام بوفارى» (١٨٥٧ م)من اهتمام ، ولاسيما أنها أثارت ردود فعل متباينة عند ظهورها ، فقد هاجمها آنذاك بعض النقاد ، بل الرأى العام كله؛الأمر الذى أدى إلى تقديم مؤلفها وناشرها إلى المحاكمة بسبب بعض الفقرات فى الرواية،وبسبب استهتار البطلة وعدم مراعاتها للتقاليد والأعراف .

وبرغم ذلك بلغ الكتاب من النجاح حداً أطلق معه اسم «بوفارى» على مذهب فلسفى خاص هو «البوفارية» ، وقوامه الفساد التصورى الذى يؤدى إلى الاختلال بين الإمكانات والشهوات التى ينميها الزهو اليقظ [١] .

ولعل هذا النجاح الذى أصابته الرواية أغرى كتاب الرواية فى الآداب الشرقية بمحاكاة فلوبير،والسير على نهجه فى تصوير شخصية البطلة،وبخاصة الجانب «البوفارى» منها ، كما اصطلحت عليه مدام لافارندا . ولا غرو أن تتأثر الرواية العربية والرواية التركية فى أول عهديهما ، أى أوائل هذا القرن ، بالرواية الفرنسية ، ولكن النجاح وحده غير كاف دافعا للاقتباس ، وخصوصا إذا وضعنا فى الحسبان ما يمكن أن يقابل مثل هذه البوفارية من اعتراض فى المجتمعات الشرقية فى أوائل القرن . ويبدو أن محمد حسين هيكل صاحب رواية «هكذا خلقت» ـ وهى النموذج الذى اخترناه من الرواية المصرية ـ كان يتوقع مثل هذا الاعتراض،فصدّر روايته بمقدمة يلتمس بعض العذر لتصوير ما فى البطلة من «شذوذ غير مألوف» [٢] .

ومن ثم كان لزاماً علينا أن نبحث عن سبب آخر حدا بكتاب الشرق الإسلامى أن ينتخبوا من الأدب الغربى هذه الشخصية الشاذة غير المألوفة، ويشاكلوها فى رواياتهم .

ولا شك أن الصراع الحضارى بين الشرق والغرب فى العصور الحديثة ، قد بدأ منذ أول احتكاك بين العالمين . وقد تمثل هذا الصراع بين من هو مُقْبِل على الحضارة الغربية ومعرض عنها ، ولكن حدث أن احتدم هذا الصراع فى أوائل القرن العشرين،ولاسيما بعد أن أدرك بعض أئمة الفكر زيف هذه الحضارة وتنكرها لمبادئها .

وتميزت القاهرة واستانبول ، لموقعيهما الجغرافى والثقافى ، بشدة هذا الصراع ؛ فرأينا يعقوب قدرى «١٨٨٩ ـ ١٩٧٣» ، وهو رائد من رواد القومية فى الرواية التركية ، يعلن اعتقاده بأن «هذه

الحضارة ليست سوى ثمرة حروب ودماء وليست من ثمار عصر النهضة»[٣]، خصوصا بعد أن رأى هذه الحضارة بوجهها السافر حينا دوت مدافعها على مشارف مدينة استانبول فى الحرب العالمية الأولى. وهذا ما دفع بالكاتب إلى تصوير شخصية تمثل التمزق والضياع، إذ حاولت المرأة الشرقية تقليد ما تسرب إليها من سلوك وعادات وتقاليد غربية. وهنا وجد الكاتب بغيته فى البوفارية التى خلقها فلوبير فى روايته سالفة الذكر، فجعل بطلة رواية (ڤيرالق قوناق) (قصر للإيجار) (الطبعة الأولى ١٩٢٢) توأماً لإيما بوفارى.

وكاتبنا يعقوب قدرى، الذى أتقن الفرنسية وقرأ عنها، لاينكر تأثره برواد الواقعية والطبيعية الفرنسيين[٤]. ويبدو واضحاً أن صورة «إيما بوفارى كانت ماثلة أمامه وهو يكتب هذه الرواية، بل إن أحد أشخاصها يرى البطلة مزيجا من «ديدمونة وجولييت ومدام بوفارى»[٥].

وإذا انتقلنا إلى القاهرة نجد الدكتور محمد حسين هيكل يبث الوطنية والروح المصرية الخالصة فى كتاباته، بعد أن عاد من باريس عام ١٩١٢، ويدعو فى أكثر من مناسبة إلى القومية المصرية وإلى ضرورة بعثها والتمسك بها[٦]. ونجده يحذر ـ فى مقدمة روايته (هكذا خلقت)، وهى موضوع المقارنة ـ من مغبة انسياق المرأة الشرقية وراء الأفكار الغربية، والمجتمع المصرى على مشارف طور جديد، فيقول:

«الواقع أن ما صورته هذه القصة لا يزيد على أنه أثر من آثار التطور الاجتماعى الذى شهدته مصر ولا تزال تشهده. وإذا كان فى البطلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعاً إن قل أن يجتمع كله فى نفس واحدة من الزمن، فهو يرسم لاريب صورة من صور تطورنا المتصل فى هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصرى. وبعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بهذا الدور مثلنا.. ومن الخير تصوير الجوانب المختلفة من أطوارنا فى هذا الوطن، إذا أردنا أن نوجه التطور الحاضر لفائدة المجتمع»[٧].

وهكذا نجد أن الهدف الاجتماعى مشترك بين الكاتبين المصرى والتركى. وقد تمثل الهدف فى تنوير المرأة المسلمة بما ينتظرها من ضياع وتمزق، لو أساءت فهم الحرية الاجتماعية التى كانت تنادى بها، وفى دعوتها للتمسك بأهداب الدين والتقاليد والأعراف الشرقية. لا غروبعد ذلك أن يشترك الكاتبان فى مصدر الاقتباس، وقد نهل كلاهما من منابع الأدب الفرنسى وتأثر بواقعيته.

الموضوع:

وموضوع الرواية الفرنسية ـ بإيجاز ـ يتمثل فى شابة حسناء نشأت فى أحضان أحد الأديرة بعيداً عن دفء الأسرة وحنانها، فأغرقت نفسها فى قراءة الروايات العاطفية، وتجسم فى خيالها ما كانت تطالعه من أفكار ومشاعر فى هذه القراءات حتى باتت متبرمة بالواقع، تجرى لاهثة وراء خيالات محمومة. وحلمت بأن الزواج سيحقق لها ماكانت تعيشه فى خيالها، ولكن القدر دفع بها إلى زوج هادئ الطبع، متزن الشعور، فلم تجد عنده ما يوازن إحساسها المتدفق بالعاطفة، ومن ثم زادت الفجوة بين الواقع المعيش وما فى ذهنها من خيالات. ونتيجة لذلك ألقت بنفسها وراء نزواتها المحرمة، وانتهى الأمر بها إلى الانتحار، بعد أن استهلكتها هذه النزوات واستنفذت ثروة زوجها.

وموضوع الرواية العربية لايختلف عن ذلك كثيرا، فالبطلة قد حرمت حنان الأم بعد فقدها، وحنان الأب بزواجه من أخرى، فتوفرت على المطبوعات الغربية من روايات ومجلات، وعلى تعلم الموسيقى والعزف على البيانو، ولم تجد أمامها سوى الزواج مهرباً من محنتها، فتزوجت بطبيب يحمل صفات شارل الفرنسى نفسها، حيث دفعته الزوجة إلى العمل بالحقل الدبلوماسى كيما تحقق لنفسها الرغبة فى الأسفار والرحلات، وتعيش حياة اجتماعية متحررة من القيود التى كان المجتمع الشرقى يفرضها على المرأة آنذاك. ويدفعها الغرور بجمالها إلى محاولة السيطرة على كل من تقع عليه عيناها من الرجال، وتدفعها الغيرة أيضا إلى الإيقاع بأحد أصدقاء زوجها، حين تعلم أنه ينوى الزواج من صديقتها، فتختلق قصة لتنفصل عن زوجها وتتزوج بالصديق. ولكنها لاتجد ماكانت تنشده من سعادة، سواء مع زوجها الأول أو زوجها الثانى، فتثوب إلى رشدها وتلجأ إلى الدين والإيمان، طالبة من الله المغفرة.

ولا تختلف البطلة فى الرواية التركية عن مثيلتها المصرية. إذ عاشت تلهث وراء خيالات استلهمتها من الروايات الفرنسية، تتقمص شخصياتها، وتقلد ما تجده فى مجلات الأزياء الغربية. لقد أرادت أن تعيش حياة غربية بكل ما تحمل الكلمة من تحرر من التقاليد الشرقية، ولهو، ونزهات مع العشاق، ومجالسة الأجانب فى الفنادق الكبرى. باتت تحلم بالهروب إلى باريس، وحققت هذا الحلم، ولكنها لم تحقق ماكانت تجرى وراءه من سعادة، فعادت إلى الضياع ومشاركة أثرياء الحرب لياليهم الحمراء. والضياع هنا قرين الموت.

وهكذا نجد الشخصيات الثلاث وقد التقت فى تطورها مع الحدث الرئيسى عند ثلاثة مواضع هى:

١ ـ المحتوى النفسى.
٢ ـ الفجوة بين الخيال والواقع.
٣ ـ الاندفاع وراء النزوات.

المحتوى النفسى:

لا شك أن إيما بنشأتها فى الدير قد حرمت من أسباب الحنان الأسرى، وكانت القسوة فى تعاليم الدير تزيد من هذا الحرمان. فضلا عن أن الفتاة كانت ذات حساسية مفرطة، الأمر الذى دفع بها إلى الروايات العاطفية التى كان أترابها يقرأنها خلسة. تلك الروايات التى كانت «تترع بزفرات العشاق ودموعهم وقبلاتهم». والفرق بين إيما وغيرها من فتيات الدير أنها كانت أشد منهن تأثراً، فقد كانت «تحس برجفة كلما قلبت أوراق الكتاب لتكشف خفية عن صورة فيه». ولذلك عاشت فى خيالات لامرتينية، فتصغى إلى

القيثارة التى تعزف على سطح البحيرة ، او إلى البجع المحتضر،أو إلى سقوط أوراق الشجرة .. »[٨]

ولكن ثقتها المفرطة بجمالها وجاذبيتها جعلتها ترى نفسها معشوقة مثل بطلات الروايات التى كانت تقرأها . فعاشت هذه الرؤية فى خيالها،وأصبحت تختلق الخطايا لكى تذهب إلى الكاهن وتعترف بخطايا لم ترتكبها . هذه الثقة دفعتها أيضا إلى التبرم بحياة الدير والتمرد على قيوده . ولذلك « لم تحزن آنسات الدير على انسحابها منه ».وقد وصلت هذه الثقة إلى حد الغرور بحيث لم ترض عن حياتها العادية مع زوجها ، ولم تقبل أيضا القدر الذى وفره لها من سعادة ، الأمر الذى أدى إلى غيرتها وحقدها على غيرها من النسوة اللائى تراهن أكثر منها سعادة بالرغم من أنهن أقل منها جمالا .

ولم تختلف نشأة بطلة الرواية المصرية ، التى لم يشأ الكاتب ذكر اسمها ، عن نشأة إيما ؛ فهى محاطة ببيت عتيق ذى أسوار عالية تذكرنا بأسوار الدير ؛ وهى وحيدة أبويها ، يختطف الموت أمها ويحاول أبوها أن يعوضها هذا الفقد ، ولكنه سرعان مايتزوج بامرأة جميلة تشعر البطلة بالغيرة منها والحقد عليها ، إذ إنها احتلت مكانتها بسلاح كانت تعتقد — من فرط ثقتها بجمالها — أن لا منازع لها فيه . حاولت الهروب من هذه النكبة «فانكبت على قراءة المجلات والقصص الإنجليزية ، فترى فيها تصويرا للسيدات والأوانس النحيفات ، يشهد بجمالهن ويثير الإعجاب بهن . وكانت تقرأ ما تترجمه هذه المجلات عن الأدب الفرنسى »[٩] . وتوفرت على تقليد ما تراه فى هذه المجلات من تزين،فازدادت عنايتها بجمالها حتى تثبت فى مجال المنافسة مع زوج أبيها ، ولكنها أحست بالهزيمة للمرة الثانية حين أفلحت الزوجة فى التأثير على زوجها ليتخذ قرارا يمنع الفتاة من الذهاب إلى دروس البيانو . فتحولت الغيرة إلى كراهية : «بدأت أعرف الكراهية . وكان قلبى لايعرف غير الحب ... عجبت كيف ينطوى هذا الجمال الفاتن الذى صوره الله فى هيئة هذه المرأة على روح خبيثة كل هذا الخبث .. ولهذا لجأت إلى كل وسائلها وكل حبائلها وكل شباكها »[١٠] .

ويبدو أن هزيمتها هذه دفعتها إلى الانسحاب من هذا الميدان ، لتبحث عن ميدان آخر . فجربت تأثير جمالها على طبيب كان يعود أخاها . وقد رأت فيه منقذا من محنتها فى هذا البيت فقبلته زوجا . ولكنها عاشت تغار من كل امرأة تراها سعيدة،وتحاول أن تثبت تأثير جاذبيتها فى الرجال .

وفى قصر عتيق على ضفاف البوسفور نجد سنيحة وقد حُرمت من رعاية الأبوين ، إذ فقدت الأم . والأب سادر فى لهوه وملذاته . كل همه البحث عن كل ماهو غربى . وتولى رعايتها جدها لأمها . الذى كان تمثل العهد القديم أو (البائد) — فى نظرها — ومربية نمساوية ما فتئت تصب فى أذن الفتاة حكايات أشبه بالأساطير عن الحياة الغربية . بما فيها من حرية طلاق وزينة وتبرج . ولم تكن هذه الحكايات هى المصدر الوحيد لإلهاب خيال الفتاة عن الحياة الأوروبية ، فقد انكبت على قراءة «روايات الجيب وبعض المسرحيات ومجلات الأزياء ومجلات الفكاهة الفرنسية حتى أصبحت تعيش مع ماتقرأه من شخصيات،وتتقمص الشخصيات النسائية منها ومعظمهن نساء مسترجلات »[١١] . وبات من الطبيعى بعد ذلك أن تتمرد على تقاليد القصر،وتتبرم بالحياة مع جدها ، وتعيش فى باريس بخيالها .

وهكذا نجد أن تكوين البطلات الثلاث تشكل نتيجة لعوامل بيئية تمثلت فى النشأة ، وأخرى ثقافية تمثلت فى القراءات ؛ وهو فى مجمله يسوغ ما لدى الشخصيات من رفض للواقع وتمرد عليه

الفجوة بين الخيال والواقع :

رأت إيما فى شارل الطبيب المعالج لها منقذا من الحياة الرتيبة فى منزل الأب فقبلت خطبته ، وعاشت أيام الخطوبة تنسج أحلامها على غرار ما قرأته فى «پول وڤرچينى» ، «بالبيت الصغير ، بالكلب فيدال، بالعبد دومينجو» ، كانت تحلم بعاطفة غريبة ، بشهر عسل تقضيه فى المدن الكبيرة، ولكنها لم تجد فى الواقع شيئا من ذلك . «كانت فى أعماق نفسها تنتظر حدثاً ما» . بيد أن حياتها مع شارل كانت تسير فى رتابة مملة ، بل إن شارل نفسه لايثير فى نفسها إلا الملالة والسأم «... فقد كانت أحاديثه سطحية كرصيف الشارع» و«كل مايفعله أنه يأخذ فى سرد أسماء الناس الذين رآهم ، والقرى التى زارها»[١٢] .

وبدأت تشعر بأنه ليس الرجل المناسب ؛ فهو «يقبلها فى ساعات معينة كأنه يمارس عادة من العادات» . و«لماذا لم تدفع الصدفة فى طريقها رجلا غيره ؟ ترى كيف حياتها لو حظيت بالرجل الآخر الذى لم تعرفه»[١٣] . وكان يؤجج ثورتها أن زوجها كان هادئا ، رفيقاً بها ، عطوفاً عليها ، يلبى رغباتها ، فلم تجد مبررا لأن تكرهه . تمنت أن يضربها شارل كى تجد مبررا لكرهها له وانتقامها منه .وحتى هذا لم تجده أيضا ؛ فقد كانت تنشد ثورة ، تعادل تلك التى فى داخلها، فباتت تنتظر من يحقق لها هذا التوازن النفسى من ناحية،ويحقق أحلامها من ناحية أخرى .

فإذا انتقلنا إلى بطلة الرواية المصرية ، نجد حديثها مع نفسها يتسم بالصراحة ؛ إذ تقرر أنها إنما تزوجت «فراراً من زوج أبيها ومن بيته» . وهى تلعن الأقدار التى لم تدفع فى طريقها بزوج غيره ، فتقول «تزوجته وأنا طفلة غريرة لا أعرف شاباً غيره»[١٤] . ورغم حبه الشديد لها كانت تراه «يحبها بحكم الواجب لا من أعماق قلبه» ، وأحست بما بينهما من تفاوت ، بل باتت تكره فيه طيبته وانصياعه لرغباتها : «ليست فيه رجولية العقل أو القلب ، أو أى لون من ألوان الرجولية . التى تجعل المرأة تتعلق بالرجل وتفنى فيه ، إنه طيب بالغ الطيبة . فيه صفات رب الأسرة العطوف،الذى يبذل غاية جهده لاسترضاء أسرته . ويبدو أن الزوج كان — إلى عطفه هذا — ضعيفاً أمامها . وهى تريده قوياً . وتفضله ثائرا ، إذ تقول «تمنيت لو أنه ثار هذه الثورة منذ شهور وسنين . وتمنيت لو أنه يومئذ حطّم كبريائى وإن أدى بد الحال أن يضربنى»[١٥]

وعلى الرغم من أن الزوج كان يلبى كل رغباتها ، ويحقق لها ما كانت تنشده من حياة منطلقة متحررة، بما فيها من رحلات خارج البلاد ، ومجالس لهو ورقص على الطراز الأوربى ، وثياب فاخرة وهدايا ثمينة ، لم تشعر بما كانت تحلم به من سعادة ؛ فهى جد باحثة عن عاطفة قوية غير تلك التى يشملها بها زوجها .

وفى الرواية التركية نجد سنيحة لم تأل جهدا فى سبيل تحقيق ما تحلم به من حياة غربية متحررة من كل القيود . وفكرت فى الزواج من ثرى يشترى لها الثياب الأوربية ، وينفق على رحلاتها إلى باريس . ولكن «كبرياءها يحول دون الإفصاح عن هذه الرغبة»،هذا فضلا عن أنها كانت ترى فى الزواج قيدا ، وهى تهرب من القيود ، فجمعت حولها رهطا من الأصدقاء الأجانب هم فى الأصل أصدقاء مدام كرويسكى مربيتها . وكانت تنظم لهم حفلات الشاى فى يوم من أيام الاسبوع ، وترتدى الثياب الأوروبية سافرة الوجه،مما يثير استنكار جدها وتبرمه ، ولكنه لم يكن ليستطيع الوقوف أما نزواتها ، بل كانت تصفه بأنه ممل ، قائلة «أنت ممل مثل الحياة » . ورغم هذه الحياة الصاخبة كانت تشعر بالوحدة حتى بين أصدقائها «فأصواتهم من حولها وضحكاتهم وكلماتهم ، هى دائما الأصوات نفسها وعلى الدرجة نفسها من الرتابة «... » إنها تتعطش إلى أماكن لا تعرفها ، إلى أشياء لم ترها ، إلى أشخاص لم تعرفهم »[١٦] . ولئن اختلفت سنيحة عن إيما فى الوسيلة التى توسلتها لتحقيق ما كانت تنشده من سعادة ، لقد اتفقت معها فى الفشل فى الوصول إلى الاستقرار النفسى ، مما دفعها إلى البحث عن علاقة عاطفية ليست ككل العواطف ، بل «عاطفة جامحة ، تأخذها وتزروها وتقذف بها إلى حيث لا يصل إليها أحد،إنها فى حاجة إلى أحداث عنيفة مجلجلة »[١٧] .

ولعل هذا التتبع لتطور الشخصيات الثلاث فى تلك المرحلة من أطوار حياتهن ، يبين أن ما توسلن به لتغيير الواقع أملاً فى تحقيق الأحلام كان سبباً فى إحداث المزيد من الهوة بين الواقع والخيال .

الاندفاع وراء النزوات

تطوّر ضيق إيما بحياتها الزوجية ، ليشمل الحياة فى الريف بأكمله ، خاصة بعد أن دُعيت إلى حفل راقص ، رأت فيه النساء الباريسيات، وهى ليست بأقل منهن جمالا أو جاذبية ؛ فباتت تحلم بالانتقال إلى باريس «ولكن بدون شارل » ؛ ولجأت إلى القراءة علها تجد متنفسا . ولكنها «كانت تلقى بالكتاب تلو الآخر دون أن تتم قراءته ».واشترت خريطة لباريس ، وراحت تقوم بنزهات وهمية مشيرة بأصابعها إلى الشوارع والمنعطفات . وأخيراً وجدت فى رودلف النقيض من زوجها ، وتوهمت فيه ضالتها المنشودة . ولكن علاقتها هذه التى يحرمها المجتمع والأعراف لم تكن تزيدها إلا جوعا ، فأصبحت تطلب منه المزيد ، وتطلب من الحياة المزيد ، فأدمنت الحفلات الراقصة ، وباتت ترتدى أفخر الثياب ، وتنفق بلا حساب ، حتى تراكمت الديون عليها ، ورهنت كل شئ حتى البيت ، واتفقت مع عشيقها على الهروب إلى باريس ، ولكنه تخلى عنها . وكما كانت تريد لحياتها أن تكون شيئا مثيرا اختارت نهايتها ، فانتحرت .

ويدفع التبرم بالحياة البطلة المصرية إلى مزيد من الإسراف : من سفر إلى أوروبا إلى ولائم وحلى وثياب ، مما جعل زوجها يلجأ إلى الاستدانة . وتحاول الكتابة فتستعصى عليها ، وتذهب إلى الأقصر للاستجمام حيث تمارس هوايتها فى اجتذاب الرجال إليها . ولكن كل ذلك لايقضى على ما فى نفسها من إحساس بعدم الرضاء عن نفسها وحياتها ، بل أصبحت تحقد على كل امرأة تظنها راضية أو سعيدة ؛ ولذلك جن جنونها عندما علمت بأن صديق زوجها ، الذى كانت تعتقد أنه أحد أسراها ، ينوى الزواج،فسعت لإفساد هذا الزواج ، بدافع الغيرة ليس إلا ؛ فهى تقول : «لم يكن دافعى إلى هذا التفكير محبتى إياه بقدر ما كان الدافع إليه غيرتى ونفورى من أن تأخذ امرأة منى رجلا ملكته يدى وأصبح طوع يمينى »[١٨] . وقد أنستها هذه الرغبة كل شىء،؛ زوجها وأولادها وحديث الناس ، ولم تهدأ حتى اختلقت مايسئ إلى سمعة هذه المرأة وسمعة زوجها الذى طلقت منه بناء على رغبتها ، لتتزوج من هذا الصديق . ولكنها لم تهنأ بهذا الزواج ، ولم تهدأ لها نفس ؛ فلجأت إلى الإيمان علها تجد مخرجا ، وذهبت إلى الحج تطلب من الله المغفرة ، بل فكرت فى المجاورة بالمدينة إمعانا فى التوبة . وفى هذا اختلاف عما أنهى به فلوبير حياة بطلته ، وربما اقتضت طبيعة المجتمع الإسلامى من هيكل أن يجعل من الدين حلا لأزمة بطلته .

اختارت سنيحة من بين أصدقائها فائق بك لتقيم معه ما كانت تنشد من علاقة عاطفية . ورغم نزهاتها الخلوية التى كانت تمتد ساعات ، لم تشعر معه بما كانت تبتغيه من ارتواء عاطفى ، بل على العكس لم تشعر إلا بمزيد من الفشل والألم ؛ فقد كان شعورها إزاء هذا الذى اختارته أمراً عاديا ، فهو معشوق النساء . ولذلك لم يلب رغبتها فى الهروب إلى أوربا . وكانت من جانبها تحاول أن تدفعه إلى حبها «و تختلق وقائع خيانة تارة ، وتتجاهله لعدة أيام تارة أخرى » ، ولكنه لم يأبه لها بل كان يلاطفها كطفلة ، فتدور مرة أخرى فى دائرة من القلق والضجر والتشاؤم . وكان أبلغ تعبير لحالتها جلوسها إلى الفسقية فى حديقة القصر ، محدقة فى أوراق الخريف قائلة : «كم من السنوات مضت وأنا وراء هذه الأسوار على حافة الفسقية أتطلع إلى المياه . هذه هى السنة العشرون ، الخريف العشرون ، سيكون الذبول نهايتى مثل هذه الحديقة ، فلكل شئ نهايته »[١٩] .

ولم يعدّ أمام سنيحة إلا البحث عن السعادة فى أوروبا ، فهربت مع أحدِ الضباط الأجانب الذين تعرفت إليهم فى فندق من فنادق حى (بك أوغلو) باستانبول ، ولكنها عادت تحمل حقيبة سفرها ، عادت أكثر شحوباً وذبولاً وأكثر فشلاًَ لتشارك أباها فى سهراته مع رهط من أثرياء الحرب .

الشخصيات الثانوية :

ولم يكن التشابه بين الروايات الثلاث فى شخصية البطلة فحسب ، بل تلتقى عند بعض الشخصيات الثانوية التى تم توظيفها

لخدمة البطلة . وتأتى شخصية الزوج فى روايتى «مدام بوفارى» و«هكذا خلقت» ، فى مقدمة هذه الشخصيات ، فهو طبيب فى كل من الروايتين ، ولاندرى هل كان إسناد هيكل هذه المهنة إلى الزوج نتيجة الاقتباس ، أو فرضته القيود الاجتماعية ، التى كانت تجعل الطبيب من بين الزائرين غير المحظور دخولهم دائرة الحريم أو «الحرملك» ؟ .

ولكن الصفات التى أسبغها هيكل على الزوج ، ترجح احتمال الاقتباس ، فهو يشبه شارل فى طيبته واتزانه فى عواطفه ، وفى تفانيه فى حب زوجته ؛ برغم عدم تقديرها لهذا الحب والتفانى . وربما كان جد سنيحة فى الرواية التركية يتميز بالصفات نفسها . ويحمل الشعور نفسه تجاه حفيدته ، ويجدر بنا أن نشير إلى اتفاق الكتاب الثلاثة فى توظيف هذه الشخصيات ، لدفع البطلات إلى مزيد من التبرم بالحياة ، نتيجة هدوئهم ، وتماديهن فى استهتارهن نتيجة ضعفهم أمامهن .

والشخصية الثانية التى تستزعى الانتباه فى الروايات الثلاثة هى شخصية العاشق المتدله ، المفرط الحساسية إلى حد الرومانسية ؛ وقد تمثلت هذه الشخصية فى «ليون» فى «مدام بوفارى» ، وهو شاب رقيق يهوى الأدب والشعر ، يمثله «حقى جليس» فى «قصر للإيجار» ، والرجلان الأقصرى والألمانى فى رواية «هكذا خلقت» ، وكل عشيق من هؤلاء العشاق كان يزيد من إحساس البطلة بجمالها ، كما كان إعراض البطلات عنهم يوضح لنا نوع العاطفة التى كن ينشدنها ونوع الرجال الذين يفضلنهن..

التصوير :

استعان يعقوب قدرى فى تصوير شخصية البطلة ببعض الصور التى رسمها فلوبير لبطلته ، ونكتفى هنا بالإشارة إلى بعض هذه النماذج : ـ

«تتلون عيناها فى اليوم ، تبعا لاختلاف قوة الضوء»[٢٠] . نجد العبارة نفسها تقريبا عند فلوبير حينما يصف إيما بقوله :

«عيناها سوداوان فى الظلام ، وزرقاوان فى وضح النهار» ويتحول هذا الجمال للعينين عند هيكل إلى «قوة التعبير التى تنبعث من هذه النظرات» .

ويتفق الكتاب الثلاثة فى وصف البطلة بالذبول والشحوب وفقدان الشهية فى أزمات الضيق والملل ، ويتفقون فى «الرحلة التى تذهب فيها البطلات علاجا واستجماما ، و«تغييراً للجو» ، ويلتقون أيضا فى التعبير عن ضيق البطلات ومللهن باللجوء إلى القراءة ، ثم إلقاء الكتب دون قراءتها .

ونخلص من هذه الدراسة إلى أن الرواية المصرية والرواية التركية ، فى خضم اقتفائها أثر الرواية الغربية ، اقتبستا شخصية «مدام بوفارى» . ولم يكن الإعجاب بهذه الشخصية هو الدافع إلى الاقتباس ، بل كان الهجوم على التأثر الخاطئ بالتيارات الوافدة من الغرب .

هوامش

(١) لافاراند . ترجمة فؤاد قاسم ، فلوبير بقلمه . المنشورات العربية وردت بدون تاريخ .

(٢) محمد حسين هيكل ، هكذا خلقت ، مطبعة أخبار اليوم ، مجهولة التاريخ . المقدمة .

(٣) انظر للكاتب ، مسيرة الأجيال بين الرواية المصرية والتركية . مجلة فصول ١٩٨٢ .

(٤) Cevdet Kudret, Turk Edebiyatinda Hikaye ve Roman, Ankara, 1970, s. 116.

(٥) Yakup Kadri, Kiralik Konak, Istanbul.

(٦) محمد زغلول سلام ، دكتور ، دراسات فى القصة العربية الحديثة ، الإسكندرية ، ١٩٧٣ ص : ١١٧ .

(٧) هكذا خلقت . المقدمة .

(٨) جوستاف فلوبير . ترجمة حافظ أبو مصلح . مدام بوفارى . بيروت . ١٩٧٣ ص : ٣١

(٩) هكذا خلقت ، ص : ١٩

(١٠) نفس الرواية ص : ٣٧ . ٣٨

(١١) يعقوب قدرى ، قيرالق قوناق . ص : ١٢

(١٢) مدام بوفارى ص : ٣٣

(١٣) الرواية نفسها ص : ٣٥

(١٤) هكذا خلقت ص : ١٢٢.

(١٥) هكذا خلقت ص : ١٥٦

(١٦) قيرالق قوناق ، ص : ١٦

(١٧) الرواية نفسها ص : ٧٦

(١٨) هكذا خلقت ، ص : ١١٠ .

(١٩) قيرالق قوناق . ص : ١٠١

(٢٠) الرواية نفسها . ص . ١

مجنون ليلى

بين الأدب العربى والأدب الفارسى

محمد غنيمى هلال

مقدمة :

محمد غنيمى هلال   رائد دراسات الأدب المقارن

يرتبط اسم الدكتور محمد غنيمى هلال بأول كتابات جامعية صدرت باللغة العربية ـ فى مصر والعالم العربى ـ حول الأدب المقارن . تعريفا وتقديما وإرساءً لقواعد الدراسة وأسس البحث ومجالاته . مما جعل منه رائداً للدراسات الأدبية المقارنة .

ولقد ارتفع صوته بالدعوة إلى الاهتمام بالأدب المقارن فى جامعاتنا منذ اليوم الأول لعودته من بعثته العلمية إلى فرنسا بعد حصوله على دكتوراه الدولة من السوربون عام ١٩٥٢ حول موضوعين من موضوعات الأدب المقارن أولهما : تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين . وثانيهما : عن الفيلسوفة المصرية هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى خلال القرنين الثامن عشر والعشرين . وكان يرى أن الدراسات المقارنة من نوع الدراسات الإنسانية التى من شأنها أن تزدهر فى عصور النهضات ويقظة الوعى القومى والإنسانى [1] ولهذا ظهرت فى صورتها البدائية حين نهض الأدب اللاتينى على اثر اتصاله بالأدب اليونانى فى القديم . وتبلورت بذورها الأولى فى عصر النهضة الاوروبى . فتمثلت فى نظرية جديدة أطلق عليها كتاب عصر النهضة : نظرية المحاكاة . واقترنت بالنزعة الإنسانية لذلك العصر . ثم أصبحت فى العصر الحديث علما اصيلا ذا فروع كثيرة فى جامعات العالم نتيجة حتمية لتأصل النزعة الإنسانية فى هذا العصر

ولا شك ان حميا الاهتمام بكل ما هو قومى ـ فى السنوات الأولى من الخمسينيات وما تلاها فى مصر والعالم العربى ـ كانت أحد الحوافز الهامة وراء دعوة الدكتور غنيمى هلال من أجل العناية بهذه الدراسات فى جامعاتنا وأخذها مأخذ الجد . خاصة وهو العائد من فرنسا حيث كان الاهتمام بتلقين أصولها فى مرحلة التعليم الثانوى الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . وهو يترجم هذه الفقرة من ديباجة التعليم الثانوى بفرنسا لعام ١٩٢٥ [illegible] والذى يهمنا حقا أن يعرف التلاميذ شيئا من علم الآداب المقارنة . وهو علم يختص التعليم العالى ـ فيما بعد ـ [illegible] الثانوية [illegible] بعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف مريح هذا العلم وغايته .

من هنا كانت جهود الدكتور محمد غنيمي هلال الدائبة بدءاً بكتابه الأول عن الأدب المقارن ، فالرومانتيكية ، فالحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، فالنقد الأدبي الحديث ، فالنماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، فدور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر ، فالمواقف الأدبية ، وأخيرا كتاباه : في النقد التطبيقي والمقارن ، وقضايا معاصرة في الأدب والنقد . لقد كانت هذه المؤلفات العلمية الأكاديمية جهدا واحدا متصلا من أجل التعريف بالدراسات الأدبية المقارنة ، والإسهام فيها ، وتوضيح رسالتها الخطيرة الشأن فيما يخص الوعي القومي والوطني والفني والإنساني ، واضعاً نصب عينيه ما يمكن أن يزودنا به الأدب المقارن من تغذية شخصياتنا القومية وتنمية نواحي الأصالة في استعدادنا وتوجيهها توجيها رشيدا ، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر ، وإبراز مقومات قوميتنا في الحاضر ، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي .

إلى جانب ذلك كله ، تظل للأدب المقارن ــ في إطار دعوته وأبعاد دوره ــ رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها . ومن هنا كانت جهوده الدائبة ــ في مجال الدراسات المقارنة ــ حول موضوعات : ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، وكليوباترا في الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية ، وهيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي، ودون جوان في الآداب الأوروبية ، وشهرزاد في الآداب الأوروبية والأدب العربي، ويوسف وزليخا في الأدب الفارسي ، ومقامات الحريري في الأدب الأسباني واللغات الأوروبية . إلى آخر تلك النماذج من الدراسة المقارنة التي أفرد لبعضها كتبا مستقلة هي بمثابة اللبنات الأولى التي يضعها أول باحث وناقد عربي في مجال الدراسات المقارنة . محاولا من خلالها الكشف عن ناحية مهمة من نواحي النشاط العقلي للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة شخصيات القدامى من التاريخ . أو في مرآة شخصيات أسطورية (بعد أن يسبغ عليهم من نفسه . وينفخ فيهم من روحه . ويقربهم بذلك إلى نفوسنا، فهو في الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم) .

ويسارع الدكتور غنيمي هلال إلى تحديد تعريف الأدب المقارن مؤكدا أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار[٢] . إذ كان الأولى أن يسمّى التاريخ المقارن للآداب أو تاريخ الآداب المقارن ، ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن وهي تسمية ناقصة في مدلولها . ولكن إيجازها سهّل تناولها فغلبت على كل تسمية أخرى .

كما يسارع إلى إخراج ما أقحمه فيه خطأً بعض من تصدّوا لهذا النوع من الدراسة . فليس من الأدب المقارن ــ في رأيهما يعقد من موازنات بين كتّاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر أو يتأثر به نوعا من التأثير . كالموازنة بين ملتون وأبي العلاء المعري . ولا ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد . سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا . كالموازنة بين أبي تمام والبحتري . أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي . أو بين راسين وفولتير في الأدب الفرنسي ، لأن مثل هذه المقارنات على أهميتها وقيمتها التاريخية أحيانا . لا تتعدى نطاق الأدب الواحد . في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أدبين مختلفين أو أكثر .

وبالمقابل يؤكد الدكتور غنيمي هلال ــ من خلال كتاباته ــ أن الأدب المقارن لا يعنى بدراسة ما هو فردي في الإنتاج الأدبي فحسب . بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية . وبالقوالب العامة التي هي من وسائل العرض الفنية . والتيارات الفكرية . والأجناس الأدبية والقضايا الإنسانية في الفن .

وقد اقتضاه المنهج المقارن في دراسته لموضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ــ على سبيل المثال ــ أن يتتبع نشأته في اللغة العربية . وبيان الجنس[٣] الأدبي الذي تندرج تحته أشعار المجنون ومدى ما لقيته أخباره من حظ لدى شعراء العربية[٤] . ثم التعرض لشرح العوامل التاريخية والأدبية التي أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي . وتوضيح أثره في الكتّاب الذين عالجوه في هذا الأدب . وعرض الخصائص التي انفرد بها الموضوع تبعا للعوامل الخاصة التي خضع لها . ويمكن رد مختلف المسائل التي يعالجها الباحث في هذا الموضوع إلى أمرين : أخبار المجنون وأشعاره . وكيف أصبحت في الأدب الفارسي مجالا للشعراء والمفكرين . بعد أن كانت في الأدب العربي مثار خلاف بين الرواة والمؤرخين . ثم الجنس الأدبي الذي اندرجت تحته أشعار المجنون . ففي الأدب العربي كان ذلك الجنس الغزل العذري الذي اندرجت تحته عاطفة الحب العذري . على حين كان ذلك الجنس في الأدب الفارسي هو الحب الصوفي . وإذن فليس للباحث في الدراسات المقارنة أن يقف عند عرض أخبار المجنون ونقدها لتوكيد وجوده تاريخيا أو التشكيك فيه . فمع ما لهذا النقد من قيمة تاريخية لا يمكن إغفالها . لا يصح أن يكون غاية في ذاته . وسواء وجد المجنون تاريخيا أو لم يوجد . فإن ذلك لا يغض من قيمة الأخبار والأشعار المنسوبة إليه . خاصة أنها قد أثرت في آداب شرقية أخرى من بينها الأدب الفارسي : موضوع دراسته .

وحين انتقلت أخبار المجنون إلى الأدب الفارسي . أصبح قيس مثال المحب الصوفي في قصص أدباء الفرس . واقترنت أخباره بالجنون الذي هو أعلى درجة يصل إليها الصوفي . باعتبار أن جنون المتصوفة هو جنون العقلاء المحبين الهائمين في الحب الحقيقي أو عشق الجمال الحقيقي الذي هو صفة أزلية لله تعالى . مما جعل الدارس لموضوع المجنون في الأدب الفارسي يقف على خصائص ينفرد بها في ذلك الأدب .

وعندما يقترب الدكتور غنيمي هلال من دراسة موضوع كليوباترا من خلال منهجه في الدراسة الأدبية المقارنة . نجده واعيا تمام

الوعى بالشخصية التاريخية حين تدخل نطاق التناول الأدبى : لتصبح قالب أفكار عامة اجتماعية وفلسفية . وتكتسب طابعا أسطوريا . فتتسع للتعبير عن فلسفات مختلفة . وتكون متنفذاً لتيارات عالمية فنية وفكرية[٥] . فليس خافيا أن شخصية كليوباترا قد لقيت حظا فريدا فى الأدب . اهتم بها الكتاب والشعراء منذ أقدم العصور وجعلوا منها مادة خصبة لأفكارهم وخيالهم ، فقد عاشت فى فترة تاريخية خطيرة وكان صراعها مع أكتافيوس ـ متعاونة مع أنطونيوس ـ نموذجاً لصراع حاسم . فكلا الفريقين لو انتصر لساد العالم.فهو فى الواقع صراع بين الشرق والغرب.وتلعب كليوباترا دورا كبيرا فى هذا الصراع بجمالها الذى أوقع فى حبها القائد الرومانى . لكن هذا الحب تمخض فى شخصية كليوباترا عن نتائج وطنية وعالمية خطيرة مما هيأ الشخصية ـ بمعانيها العاطفية وأبعادها التاريخية ـ للدخول فى مجال الأدب . فأصبحت كليوباترا رمزا للقوة وسحر الإغراء والخداع والإغراق فى الملذات والكبرياء وحب السيطرة والاعتداد بالنفس وبراعة الحيلة .

ويشير الدكتور غنيمى هلال إلى أن أول مسرحية فرنسية فى عصر النهضة كان موضوعها كليوباترا . ألفها الشاعر جودل (١٥٣٢ ـ ١٥٧٣) . وعنوانها «كليوباترا الأسيرة».بعده ألف الإنجليزى صمويل دانيل مسرحيته كليوباترا (١٥٩٤) وأصبحت شخصية كليوباترا عالمية فى مجال الأدب بعد أن تناولها شكسبير فى مسرحيته «أنطونيو وكليوباترا».ومن أشهر من تناولوها بعد ذلك فى الأدب الإنجليزى جون دريدن فى مأساته : كل شىء فى سبيل الحب أو العالم المفقود . ثم برناردشو فى ملهاته قيصر وكليوباترا . والذى يتناول حبها فى صغرها ليوليوس قيصر . وهو الحب الذى انتصرت به على أخيها ـ بمناصرة يوليوس قيصر لها ـ فاستوت ملكة على عرش مصر .

ولا يفوت الدكتور غنيمى هلال أن يشير إلى أشهر المسرحيات الفرنسية التى تناولت موضوع كليوباترا . ومن بينها مسرحية موت كليوباترا التى كتبها لا شابل (١٦٨٠) ثم مسرحية كليوباترا التى ألفها مار مونتل (١٧٥٠) . ومسرحية ثالثة كتبها ألكسندر سوميه مثلت على مسرح الأوديون عام (١٨٢٤) . ثم مسرحية كليوباترا للسيدة جيرار دان.وهو يلاحظ أن أكثر من تناولوا هذه الشخصية فى تلك الآداب كانوا يرون فى كليوباترا صورة العقلية الشرقية ، فى ميلها إلى لذة العيش ومتاعه . والانتصار بالخديعة لا بالجهد . وسلوك سبيل المكر والحيلة ، وأنهم كانوا يهاجمون فيها مصر القديمة والشرق معا ، حتى جاء شوقى ـ شاعر العصر الحديث ـ فأراد أن يرد عليهم بالدفاع عن كليوباترا فى مسرحيته (مصرع كليوباترا) . لا بوصفها ملكة بل بوصفها مصرية شرقية . تخلص لوطنها . وتؤثره على حبيبها . وتحيا وتموت لمجد مصر . وتأبى أن تسام الذل . وهو موقف يسميه غنيمى هلال بموقف التأثر العكسى[٧] . الذى يحاول من خلاله الأديب أن يقاوم اثر أدب آخر فى أدب أمة أخرى[٨] .

ولم تكن الدعوة التى أطلقها الدكتور محمد غنيمى هلال فى مستهل الخمسينيات(١٩٥٣)فى الطبعة الأولى من كتابه الرائد (الأدب المقارن) بعيدة عن دعوته إلى بناء النقد على أساس علمى موضوعى لا يقضى على ذاتية الناقد ويتحكم فى أصالته . ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة فى الأدب ـ حتى يتم القضاء على الأدعياء فى هذين المجالين ـ[٩] مجال إنتاج الأدب ونقده . وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ، وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا وللإنسانية مما يتطلب أن نحيا بفكرنا وأدبنا فى العصر الحديث غير متخلفين عنه ولا وانين . فكما أن الأدب هو التعبير الحر عن وعى الأمة فى آمالها الكبيرة ومثلها . من وراء التصوير الصادق لواقعها . فيما يشف عنه من إمكانات أو يوحى بها ، فإن النقد هو وعى الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على السواء . ومن هنا أصبحت غايته الأولى فى النقد وفى الدراسات المقارنة هى دعم الوعى النقدى بإقامته على أساس نظرى وعملى معا . عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظرى فى النقد بعد أن أصبح علمًا من علوم الدراسات الأدبية ، كما هو شأنه اليوم بين أصحاب الآداب الكبرى العالمية . فلا بد لمن يمارس هذا العلم من علوم الدراسة الأدبية ـ إلى جانب الإحاطة بنظرياته ومذاهبه وتاريخها ـ من التذوق والدربة والممارسة[١٠] . والوقوف على رصيد رحب من التجارب الأدبية فى مختلف الآداب . شأنه فى ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظرى والعملى معا . وللناقد الأصيل ـ بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة ـ أن يمزج بين الآراء والنظريات فى ممارسته للنقد . أو يفضل بعضها على بعض فى وجهته الخاصة . أو يتجاوزها جميعا ليخلق جديدا . ولكنه لن يبتكر شيئا ذا قيمـــــــــة . ولن تتم له ملكة النقد مالم يحط بتراث الإنسانية فى هذا العلم . فليس من جديدٍ جدةً مطلقة فى تاريخ الفكر الإنسانى . ولا ابتكار دون الرجوع إلى التراث العالمى والقومى فى شتى موارده . القديم منه والحديث. وللناقد بعد ذلك حريته المدعّمة بالاطلاع والوعى الناضج . كى تبين أصالته فى الوحدة المخالفة التى لاجمود فيها ولاتحكم[١١] .

وأصبحت هذه المقولة التى نادى بها الدكتور غنيمى هلال . وهى أنه (لاجديد جدة مطلقة دون رجوع إلى القديم فى شتى مصادره . مع تمثل له ووقوف على حقيقته) . أصبحت شعارا يتردد على ألسنة تلاميذه وأقلامهم . وهم يتابعون تقييمه الأصيل لتراث النقد العربى القديم فى ذاته وعلى أساس مصادره القديمة . ثم على أساس منزلته من النقد الحديث فى ضوء نظرياته ومذاهبه وأسسها الفلسفية والفنية . ويدركون من خلال هذه المتابعة ـ لجهوده النظرية والتطبيقية ـ أن نظريات النقد وقواعده العامة لاتخلق الفنان . ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها . وللفنان أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريفا . وأضافه إلى التراث القومى أو العالمى . والناقد العبقرى كالأديب العبقرى . قد يضيف جديدا بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحا فنيا وعلميا . يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبى وتراث النقد معا . فالأديب والناقد كلاهما صادر عن

عبقريته ، وكلاهما فى منطقة تشبه تلك التى تحدث عنها فرجيل فى الكوميديا الإلهية لدانتى حين قال له : « لقد وصلت إلى مكان لاتستطيع ببصائرى أن تتبين معالمه ، وقد سريت بك إلى حدودٍ على قواعد الفن والصنعة،ومن الآن .. ليس لك من هادٍ سوى حاستك الفنية وماتوحى به إليك من متعة ؛ لأنك تجاوزت حدود الطرق الوعرة ، طرق الصنعة والتعلم » .

هكذا يتكامل موقف الدكتور غنيمى هلال من النقد مع موقفه من الأدب المقارن والدراسة المقارنة . وموقفه من التراث العربى النقدى والبلاغى : قديمه وحديثه ، من خلال تلاقيه مع تيارات النقد العالمية القديمة والحديثة أو افتراقه عنها . تتكامل هذه المواقف لتشكل جميعا ملامح هذه الشخصية الرائدة ـ على مستوى البحث العلمى الأكاديمى ـ فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة . فى مصر والعالم العربى . ولاشك أن كثيرا مما كان يتحمس له الدكتور غنيمى هلال ويدعو له فى نبرة عالية . قد أصبح من مسلمات اليوم . ولاشك أن ميدان الدراسات الأدبية المقارنة قد أصبح غنيا بالعديد من الاتجاهات والمدارس التى تختلف فى الرؤية والمنظور اختلافات أساسية مع فكر الدكتور غنيمى هلال الذى كان فى حينه تعبيرا عن المدرسة الفرنسية فى فهم الأدب المقارن من خلال سيطرة المفهوم التاريخى . وفكرة التأثير والتأثر . كما هو الحال الآن فى فكر المدرسة الأمريكية،لكن الذى دعا إليه الدكتور غنيمى هلال لأول مرة منذ ثلاثين عاما على وجه التحديد . وتوقف إسهامه وإضافته له منذ خمسة عشر عاما ، عندما ينظر إليه فى ضوء ظروفه وزمانه وإطار عصره ـ على مستوى الجامعات المصرية والحياة الأدبية والثقافية فى المجتمع ـ يعدّ إنجازا كبيرا غير مسبوق . وتحسن مجلة فصول صنعا بنشر هذه الدراسة للدكتور غنيمى هلال عن مجنون ليلى فى الأدب العربى القديم والأدب الفارسى والأدب العربى الحديث ، كنموذج لفكره وأسلوب تناوله للدراسة الأدبية المقارنة . وهى دراسة لم يسبق نشرها فى مجلة أو كتاب ؛ ولقد كانت برنامجا خاصا كتبه صاحبه وأذيع من إذاعة البرنامج الثانى . لذلك سيطرت عليه صورة البرنامج الخاص الإذاعى وليس البحث المعتاد . ولا شك فى أن نشرها ضمن هذا العدد الخاص عن الأدب المقارن هو خير تحية تتقدم لهذا الرائد الكبير .

فاروق شوشة

الدكتور محمد غنيمى هلال :

حياته ومؤلفاته ومترجماته :

(أ) ولد فى قرية سلامنت مركز الإبراهيمية بالشرقية فى السابع عشر من مارس سنة ١٩١٦ .

تعلم فى الأزهر الشريف وبعد حصوله على الشهادة الثانوية فيه . التحق بمدرسة دار العلوم العليا (كلية دار العلوم الآن) وتخرج فيها سنة ١٩٤١ .

عمل بالتدريس لمدة سنتين ، ثم أوفدته الدولة إلى فرنسا عضواً فى أول بعثة علمية لدراسة الأدب المقارن سنة ١٩٤٣ ، واستمرت بعثته حوالى تسع سنوات حصل خلالها على الليسانس ودكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من جامعة السوربون فى فبراير سنة ١٩٥٢،عمل فى كلية دار العلوم بجامعة القاهرة بعد عودته من البعثة أستاذاً للأدب المقارن والنقد الأدبى،ثم فى الجامعة السودانية وفى جامعة الأزهر بالإضافة إلى معهد الدراسات العربية بالقاهرة ، توفى فى السابع والعشرين من يوليو سنة ١٩٦٨ .

(ب) ١ ـ

L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux V et VI Siècle de L' Higere, Paris 1952.

٢ ـ

Le Thème D'Hypatie dans La Littérature Française et Anglaise du XVIII Siècle et au XX Siècle, Paris 1952

٣ ـ الأدب المقارن .

٤ ـ الرومانتيكية .

٥ ـ الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .

٦ ـ النقد الأدبى الحديث .

٧ ـ النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة .

٨ ـ فى النقد المسرحى .

٩ ـ دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر .

١٠ ـ المواقف الأدبية .

١١ ـ فى النقد التطبيقى والمقارن .

١٢ ـ قضايا معاصرة فى الأدب والنقد .

١٣ ـ

Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Unié dans: Yearbook of Comparative and General literature, University of North Carolina, Studies in Comparative literature Number 25. 1959.

(حـ) ١ ـ ليلى والمجنون (الحب الصوفى) لعبد الرحمن الجامى ـ عن الفارسية .

٢ ـ ماالأدب ؟ (جان بول سارتر) ـ عن الفرنسية .

٣ ـ فولتير (لانسون) ـ عن الفرنسية .

٤ ـ بلياس ومليزاند (ماترلنك) ـ عن الفرنسية (مسرحية) .

٥ ـ مختارات من الشعر الفارسى ـ عن الفارسية .

٦ ـرأس الآخرين ـ عن الفرنسية (مسرحية) .

٧ ـ عدو البشر (موليير) عن الفرنسية ـ (مسرحية) .

٧ ـ فشل استراتيجية القنبلة الذرية (ميكنييه) ـ عن الفرنسية .

هوامش

(١) الأدب المقارن مقدمة الطبقة الثالثة .

(٢) الأدب المقارن الطبعة الخامسة (دار الثقافة) ص ١٠ .

(٣) يقصد بالجنس الأدبي مايطلق عليه الفرنسيون genres littéraires والإنجليز literary genres

(٤) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (مقدمة الطبعة الأولى) .

(٥) النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة (دار نهضة مصر للطبع والنشر) ص ٨٤ .

(٦) Cléopâtre Captive

(٧) Influence a Rebours

(٨) الأدب المقارن (الطبعة الخامسة) ص ١٦ .

(٩) النقد الأدبى الحديث (مقدمة الطبعة الثالثة) . ص ١٠ .

(١٠) النقد الأدبى الحديث (الطبعة الثالثة) ص ٦ .

(١١) المرجع السابق ص ٧ .

مجنون ليلى
بين الأدب العربى والأدب الفارسى

محمد غنيمى هلال

تقديم :

فى رحاب الصحراء العربية ، وتحت خيامها ، وفى ظلال كثبانها ، ومنعطفات أوديتها ، نما وترعرع حب الفروسية الأصيل ، بكل مانعرف له من خصائص ميزته عن غيره من أنواع الحب فى الآداب العالمية . ولقد كانت البيئة العربية مهدا لحب الفروسية منذ الجاهلية ؛ إذ البادية ـ بما حوت من المناظر الرتيبة دعت الشاعر العربى إلى التحدث عن الحب الذى ينشر على هذه الحياة المرح والسرور ؛ وهو حب أهل البادية الذى يملأ عليهم فراغ قلوبهم ، وفراغ الحياة من حولهم ، ويبعث فيهم من نبل الشعور ما به يحيُون ذكرى هذه العاطفة فى النفس ، كما يبكون آثارها فى أطلال ديار الحبيب .

وحياة البادية ـ بما كانت تدفع إليه من شظف وجهد ، وبما كانت تستلزمه من تعاون قَبَلى ـ ساعدت على تكوين أخلاق وتقاليد تمكنت من روح العربى ، وسرت فى نفسه ، وهى أخلاق الفروسيّة وتقاليدها : من البطولة فى الحرب ، وحماية الجار ، والوفاء بالوعد ؛ فالشاعر العربى ـ منذ جاهليته ـ فارس من قوم فرسان . والفارس ـ كعهدنا به فى الآداب العالمية ـ يكتمل فيه جانب البأس والشدة فى مواطن الهول ، بجانب الرقة والدماثة خضوعا لسلطان العاطفة . ولذا كان الشاعر العربى لايبكى فى شعره أمام أخطر الأهوال ، ويتحاشى أن يمر بباله هذا البكاء خوفا من أن تضيع مكانته فى قومه ، ولكنه يبكى فى يسر وسهولة إرضاء لعاطفته ، كما هو مألوف فى الأدب الجاهلى ، وهو يظهر أمام حبيبته بمظهر الخاضع الذليل لسلطان حبه ، وإن كان الفارس القوى الذى يحميها ، ويخاطر فى سبيلها ، كما يقول امرؤ القيس :

أفاطم مهلا ، بعض هذا التدلل	وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
أغــرّك منى أن حــبك قــاتلى	وأنك مهمـا تأمرى القلب يفعل

ثم هو يحب أن يظهر أمام حبيبته فارسا قويا يحميها ، ويخاطرُ فى سبيلها ، كما يقول امرؤ القيس أيضـــا :

إذا أخذتها هزة الروع أمسكت
بمنكب مقدام على الهول أروعا

وهذا أثر من آثار البيئة وما فرضته من سبل العيش ؛ فقد ساعدت على إيجاد العواطف الصادقة فى علاقة المرأة بالرجل ، حتى لدى من كانوا ينشدون هذه العواطف للاسترواح والمتاع كامرىء القيس .

على أن عامل البيئة الطبيعية والقبلية لم يلبث أن تعاون مع عوامل أخرى كثيرة ، لخلق نوع جديد من الحب فى حياة العربى ، يتجاوز كثيرا حب الفروسية الذى أشرنا إلى خصائصه ، وإن كان يتفق معه فى صدق العاطفة ، ألا وهو الحب العذرى ، وفيه يمتزج صدق العاطفة مع صدق العقيدة .

وبعد ظهور الإسلام نشأ نوع جديد من الحب ، اتضحت خصائصه فى عهد الأمويين ، ألا وهو الحب العذرى ، إذ تغير الوضع السياسى للجزيرة العربية فى ذلك العهد ، فانتقلت عاصمة الدولة الجديدة إلى دمشق ، وقوى النشاط الحزبى فى العراق ، وبعد الحجاز عن المشاركة ذات الأثر فى شئون الدولة ، وبخاصة بعد فشل ابن الزبير. وحينذاك انصرف الحجاز عن الخوض فى مسائل السياسة ، وآثر علماؤم البحث فى مسائل الدين واستنباط الأحكام ، واتجه شعراؤه اتجاهين مختلفين ؛ الأول : إغراق فى اللهو فى حياة مرحة غنية بما أفاء عليهم الإسلام من مغانم الفتوح . وخير من يمثل هؤلاء ، عمر بن أبى ربيعة وأضرابه ، وأكثرهم من سكان المدن ؛ والاتجاه الثانى كان إلى التعبير عن الغزل العف ، ويغلب على سكان بادية الحجاز ، لتمكن التقاليد العربية منهم ، وقوة سلطان المحافظة الخلقية فيهم ، والمحافظة تغلب دائما على سكان القرى والبوادى ، ويضعف سلطانها فى المدن ، وهذه ظاهرة عامة فى عصور المدنيّة جميعا .

لذلك نما الغزل العذرى فى أول نشأته فى بادية الحجاز ونجد ، وكان بمثابة رد فعل للغزل اللاّهى فى المدن ، فولع شعراء البادية بتصوير عاطفتهم فى ثوب جديد عفىٍّ يرضى عنه الخلق ، ويوفّق بين مطالب الجسم والروح معا .

وفى هذه البيئة الطبيعية والسياسية والفكرية عاش قيس بن الملوّح أو مجنون بنى عامر . وهو يمثل أروع تمثيل وأكمله هذا النوع من الحب العذرى الذى كان ثمرة طبيعية للبيئة والعقيدة . وشعر قيس ـ كشعر أضرابه من الغزليين العذريين ـ يتجلى فيه إدراك جديد للحب متأثر أبلغ تأثر بالبيئة الإسلامية . فهؤلاء العذريون جميعا . ومنهم قيس ـ لايعتقدون أن الحب معصية ، مادام عفّا صادقا ؛ ولذلك يشهدون الله فى شعرهم على حبهم ، ويجعلون الضمير شفيعا للإبقاء على عاطفتهم ، إذا هجس ببالهم خاطر من سلوّ ، ويرجون اللقاء مع محبوبتهم أمام الله ، لأنهم سيجدون فى عدله ملاذا لهم من ظلم الناس ، ويرون أنهم فى صراعهم الدائب فى ميدان الحب ، فى جهاد نفسى لايقل خطرا وثوابا عند الله عن الجهاد فى الحرب ، ويعتقدون أنهم ضحايا قدر لا سبيل إلى الإفلات منه ، وأنهم يمتثلونه رجاء المثوبة ، ثم إن الحب فى إدراكهم له صفة الخلود ، فهو باق بعد الموت ، وإلى يوم الحشر ، ويصاحب المحبين فى الدار الآخرة ، ولذا يتمنون الحشر لأنه السبيل للقاء من أحبوا . وكثيرا مايصفون بخل الحبيبة ، ويرضون منها بالقليل أو بما دون القليل ، وقد عفّوا فى حبهم ، وتساموا عن الولوع بالملذات الجسديّة ، وفى هذا كله يتجلى الإدراك الجديد لحب ذى طابع دينى واضح ، كان وليد عصرهم ووليد عقيدتهم .

لهذا نرى أن وجود مثل قيس بن الملوّح أو مجنون ليلى ليس بدعا فى هذه البيئة ، ولانجد فيا قال المشككون من الرواة دليلا يقطع بعدم وجوده ، وإن كانت بعض أخباره يظهر فيها التمحل والاختراع ، أو المبالغة والإسراف ، وقد كانت موضع الريبة من المؤرخين منذ القديم . ومتى كانت المبالغة فى الأخبار دليلا على عدم وجود صاحبها ؟ ! فمن المسلم به أن من نبغ فى أمر أو شذّ فيه يحاط بهالة من الأساطير فى حياته أو بعد موته ، وما وصل إلينا من أخبار المجنون سبيله الرواية ، ومن الرواية مايخطىء ويصيب ، ولم يكن الخطأ فى بعضها ليتخذ ذريعة لنفيها جميعا ، وإلا تعرضت أكثر شخصيات العظماء التاريخية للشك فيها . وإذا كان الأمر كذلك فى التاريخ بعامة ، فما بالكم بشعراء البادية فى ذلك العهد البعيد ؟ وبخاصة بشاعر كالمجنون ، شذّ فى نوع من الحب طغى على نواحى نشاطه الأخرى جميعا ، حتى صار مثلا للعشق الصادق الذى صرع صاحبه ، وكان بذلك موضع أحاديث معاصريه ومن أتى بعدهم فهو على شذوذه طبيعى فى عصره وبيئته ، إذا استثنينا مادخل فى أخباره من مبالغات أو أوصاف ، ومنها ماهو ذو صبغة صوفية أو فلسفية دسّها عليه الرواة استجابة لحاجات عصورهم الفكرية ، كما سيتضح من حديثنا عن تطور شخصية المجنون وانتقاله إلى الأدب الفارسى ، ثم صورته فى مسرحية شوقى فى عصرنا الحديث .

هذا إلى أننا من وجهة النظر التاريخية المحض نجد كثيرا ممن لهم شأن من الرواة قد ردّوه وصححوا وجوده ، ومن هؤلاء الرواة : الزبير بن بكار ، ومصعب بن عبد الله الزبيرى ، واسحق بن إبراهيم الموصلى ، وأبو عمرو الشيبانى ، والمدائنى على بن محمد ، وكلهم ممن انتهت حياتهم حوالى منتصف القرن الثالث للهجرة . وقد نسبوا هم جميع شعره إلى أبى بكر الوالبى ، وكان من الرواة فى أواخر القرن الثانى للهجرة .

ويؤخذ من الروايات المختلفة ، ومن تتبع تاريخ رجال السند فى هذه الروايات ، أن المجنون عاش فى عصر الدولة الأموية ، وأنه قد مات حوالى عام ٧٠ من الهجرة .

مجنون ليلى فى الأدب العربى القديم :

وكانت أخبار قيس بن الملوّح أو مجنون بنى عامر غير مرتبة ولامنظمة فى كتب الأدب القديمة ، إذ كانوا يتناولون شخصيته تاريخيا ، ويذكرون الروايات المختلفة عن حياته وفى تفاصيلها . وسنحاول أن نوجد نوعا من النظام فى عرض أخباره المهمّة، لنرسم بها ملامح شخصيته العامة كما تتراءى من وراء هذه الروايات العربية المختلفة :

فهو قيس بن الملوّح من بنى عامر بن صعصعة ، وليلى التى أحبها هى ليلى بنت مهدى بن سعد بن كعب بن ربيعة ، نشأ كلاهما فى بيت ذى ثراء وفير وخير كثير.

ومنذ أول عهد قيس بالحب فى مقتبل شبابه ، نعرف فيه الفتى الغيور الفارس ، المعتد بذات نفسه ، ينشد حبا صادقا خالصا له ، ويريد ممن يهيم بها أن تبادله إخلاصا بإخلاص .

ففى رواية صاحب الأغانى : نرى المجنون وقد أقبل ذات يوم على ناقة له كريمة ، وعليه حلتان من حلل الملوك ، فمرّ بامرأة من قومه يقال لها كريمة ، وعندها جماعة نسوة يتحدثن فيهن ليلى ، فأعجبهن جماله وكماله ، فدعونه إلى النزول والحديث ، فنزل وجعل يحدثهن

وامر عبدا له فعقر لهن ناقته ... فبينا هو كذلك إذ طلع عليهم فتى عليه بردة من برد الأعراب يقال له منازل ... فلما رأينه أقبلن عليه وتركن المجنون ، فغضب وخرج من عندهن وهو يقول :

أأعقر من جرا كريمة ناقتى
ووصلى مفروش لوصل منازل
إذا جاء قعقعن الحلى ولم أكن
إذا جئت أرضى صوت تلك الخلاخل
ولم تسخن عنى بسردتى وتجملى
وقومى ونسلى من كرام أفاضل
متى ماانتضلنا بالسهام نضلته
وإن نرم رشقا عندها فهو ناضلى
وإنى من إعراضها متألم
قليل العزا ، والصدّ لاشك قاتلى

فلما أصبح لبس حلة وركب ناقة له أخرى ، ومضى متعرضا لهن فألفى ليلى ، وقد علق حبه بقلبها وهويته . وهنا واتاه الحب الذى كان يتطلع إليه ، حب قوى جارف كما يصفه هو :

نهارى نهار الناس حتى إذا بدا
لى الليل هزتنى إليك المضاجع
أقضّى نهارى بالحديث وبالمنى
ويجمعنى والليل بالهم جامع
لقد ثبتت فى القلب منك محبة
كما ثبتت فى الراحتين الأصابع
أتطمع من ليلى بوصل وإنما
تضرب أعناق الرجال المطامع

وهذا هو طابع الحب الذى كرس له جهده ، لايعدل به سواه .

وغلب قيسا شعوره الغنى فعبر شعرا عن حبه وهيامه بليلى . ومن العادات الجاهلية التى لم يكن قد قضى عليها الإسلام أن يحرّم على من يشبب بفتاة الزواج بها ، لأن التشبيب مظنة صلة بها قبل الزواج ، ومبعث ريبة فى أن الزواج لم يتم بينهما إلا سترا للعار . وقد شبب قيس بليلى فى ليلة الغيل ، وهو اسم واد لبنى سعدة . وكانت ليلى تجد عليه لذلك أعظم موجدة .

وتشبيب قيس بليلى فى الغيل كان سبب ماحل به من كارثة ، إذ تقدم لخطبتها من أبيها ، فرفض أبوها ، تمسكا بالتقاليد العربية كما يتجلى فى هذه الصورة البدوية التى نعرضها الآن :

« اجتمع أبو المجنون وأمه ورجال عشيرته حول والد ليلى ، وقالوا له :

ناشدناك الله والرحم ، إن هذا الرجل لهالك .
وقبل ذلك هو فى أقبح من الهلاك بذهاب عقله .
وإنك فاجع به أباه وأهله
فناشدناك الله والرحم أن تزوجها .
فو الله ماهى أشرف منه ، ولا لك مثل مال أبيه !
وقد حكّمك فى المهر ، وإن شئت أن يخلع نفسه إليك من ماله فعل »

(يجيب والد ليلى على هذه الأصوات) :

قسما بالله ، وبالطلاق من أمها لاأزوجه إياها أبدا .. أ أفضح نفسى وعشيرتى ، وآتى مالم يأته أحد من العرب ، وأسم ابنتى بميسم فضيحة ؟!

ينصرفون عنه ليخبروا قيسا بنتيجة مسعاهم ، وكان على انتظار لهم . وحين يخبرونه يتألم ، ثم ينشد يدعو على والد ليلى :

ألا أيها الشيخ الذى مابنا يرضى
شقيت ولاأدركت من عيشك الخفضا
شقيت كما أشقيتنى وتركتنى
أهيم معَ الهلاّك لاأطعم الغمضا
كأن فؤادى فى مخالب طائر
إذا ذكرت ليلى يشد به قبضا
كأن فجاج الأرض حلقة خاتم
على ، فما تزداد طولا ولاعرضا

ولكن قيسا فى هذه المرحلة من حياته لم ييأس اليأس كله ، فقد بقى لديه باب الأمل مفتوحا مادامت ليلى لم تتزوج . وقد توسط له لدى أبيها أمير الصدقات لمروان بن الحكم واسمه عمر بن عبد الرحمن ابن عوف ، وقد فشلت وساطته ووساطة أمير الصدقات من بعده ، نوفل بن مساحق ..

وأخطر حدث فى حياة قيس العاطفية هو زواج ليلى من غيره ، فقد فتح عليه هذا الزواج باباً لليأس لاقبل له به ، وأفقده أعزّ آماله فقداً لا أمل له فى تلافيه ، فهذا الزواج هو نقطة التحول فى حياة قيس نحو مصيره الأخير ، ومن أشعاره نرى أنه عبّر عن صدى الأحداث النفسية الدقيقة التى تعرض لمثله فى حالته ، وفيها نرى جوانب نفسية حية متكاملة هى أثر طبيعى للحرمان المطلق ، وأثر من آثار شعوره المشبوب ولاشعوره المكبوت فى وقت معا .

٣

ويمضى قيس بقية حياته فى ظل اليأس ، يحب العزلة ، وينفر من الناس ، ويستغرق فى تفكيره ، ويظل وفيا لعاطفته التى لايبليها الدهر ، وإنما يبليه بها ، ولكنه يأس العبقرى الفنان ، الذى حاول أن يتمثل عاطفته فى فنه ، ويتسامى بها إلى مشاعر وأحاسيس نبيلة ، ويصورها فى مناظر الجمال فى الطبيعة وفى الصحراء . فقد وقع من يأسه وحرمانه فى شبه حصار نفسى يشرف به فى كل حين على

الهلاك . ولكنه حاول أن يخرج من هذا الحصار فى فنه . فهو يحول آماله الحبيسة الخبيئة فى لاشعوره ـ كما يقول فرويد ـ إلى آيات فن خالدة . وكان يجد فى ذلك روحا يدل على صدق هذه الشخصية فى تجاربها متى نظرنا إليها فى ضوء التحليل اللاشعورى الحديث من ناحية تمثيل الفنان لتجاربه متى وقع فى شرك اليأس . فيحول رغباته المحرومة وآماله الذابلة إلى صور خلود وإبداع ، ويجد فى ذلك راحة له وتطهيرا . وهذه النظرية النفسية الحديثة التى لاسبيل الآن إلى تفصيلها ، قد اهتدى قيس إلى شىء منها بصدق عاطفته وعميق تجربته حين قال :

فإن تمنعوا ليلى وتحموا ديارها
علىّ ، فلن تحموا علىّ القوافيا
فما أشرف الأيفاع إلا صبابة
ولا أنشد الأشعار إلا تداويا

ونسوق هنا بعض مناظر تكشف عن جوانب نفسه الصادقة فى هذه الفترة اليائسة من حياته . على حسب أخباره وأشعاره :

يجتمع بجماعة نساء تقول له إحداهن :

ـ أى شىء رأيته أحب إليك ؟ (يجيب قيس) :
ـ ليـــــلى . (تقول أخرى) :
ـ دع ليلى فقد عرفنا مالها عندك . (يجيب قيس) :
ـ والله ماأعجبنى شىء قط . فذكرت ليلى إلا سقط من عينى . وأذهب ذكرها بشاشته عندى . غير أنى رأيت ظبيا مرة فتأملته . وذكرت ليلى . فجعل يزداد فى عينى حسنا .

(تقول إحداهن) :

ـ وهذا هو السر فى فكّك الظباء من إسارها . وولوعك بالنظر إليها (أخرى) :

ـ صف لنا حالك . حين تحل الظبية من شراكها . لتتأمل محاسنها ؟

وينشد قيس :

أيا شبه ليلى لاتراعى . فإننى
لك اليوم من وحشيةٌ لصديق
ويا شبه ليلى أقصرى الخطو . إننى
بقربك إن ساعفتنى لخليق
وياشبه ليلى لو تلبثت ساعة
لعل فؤادى من جواه يفيق
وياشبه ليلى لن تزالى بروضة
عليك سحاب دائم وبروق
تفر وقد أطلقتها من عقالها
فأنت لليلى ـ لو علمت ـ طليق
فعيناك عيناها وجيدك جيدها
ولكن عظم الساق منك دقيق

تكاد بلاد الله ياأم مالك
بما رحبت يوما على تضيق

ويستمر قيس :

ـ وقد رأيت ظبيا مرة . وأخذت أتأمله متذكرا به ليلى . وإذا ذئب يعارضه ، فتبعته حتى خفيا عنى ، فوجدت الذئب قد صرعه وأكل بعضه . فرمينه بسهم فما أخطأت مقتله . وبقرت بطنه . فأخرجت ماأكل منه ، ثم جمعته إلى بقية شلوه ودفنته . وأحرقت الذئب .

ـ وكيف كان شعورك حين داك ؟

أبى الله ان تبقى لحىّ بشاشة
فصبرا على ماساقه الله لى صبرا
رأيت غزالا يرتعى وسط روضة
فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فياظبى كُلْ رغدا هنيئا ولاتخف
فإنك لى جار ولاترهب الدهرا
وعندى لكم حصن حصين وصارم
حسام إذا أعملته أحسن الهبرا
فما راعنى إلا وذئب قد انتحى
فأعلق فى أحشائه الناب والظفرا
ففرقت سهمى فى كتوم غمزتها
فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظى قتله وشفى جوى
بنفسى . إن الحر قد يدرك الوترا

والمتأمل فى قصة الذئب والظبى السابقة يستشف آية صدق عميق على تجربة قيس هذه ، فقد نقل قيس مأساته هو وصورها فى هذا المشهد الصحراوى : صراع بين ذئب عادٍ وظبى جميل . مع انتصاره هو للظبى ، وانتقامه من الذئب . وقد وضع هذه التجربة فى إطار من ذات نفسه ، كما يتضح من مطلع القصيدة وآخرها . وهنا نلمح ماوراء هذه التجربة من دلالة نفسية عميقة ، فليس الظبى سوى ليلى التى يخاطبها قيس فى هذا الشعر مخاطبة الفارس لحبيبته يريد أن ينعم بجوارها ويحميها من كل عاد . وليس الذئب سوى (وِرْد) غريمه الذى اختطف منه ليلاه ، وهو ينتقم من ورد لاشعوريا بقتل الذئب وإحراقه وشفاء وتره منه ، ويحترم أشلاء الظبى ويدفنها ؛ لأن وراءها معانى لاشعورية تتصل أوثق اتصال بعاطفته وفشله فيها . وهذا مثال من أروع الأمثلة فى الأدب العربى على تمثيل التجربة . والتسامى بها فنيا ، والتنفيس عنها إرضاء للاشعور .

وقد ظهر مما عرضنا لقيس من شعر ـ فى حدود مايتسع له الوقت ـ كيف تسامى قيس بعاطفته ، وكيف أصبحت ليلى عنده فوق القيم ، وصار كل مافى الحياة يذكره بها . ولكن هذا التسامى

يبلغ اقصى مايتصور من محب عذرى فى أمرين آخرين نضيفهما إلى ماسبق : هو أن الحب أصبح عند قيس غاية فى ذاته . يجد قيس فى التفانى فيه لذة مروعة تجذبه إليها كما يستسلم المرء إلى الانحدار فى هوة سحيقة ليس وراءها غاية سوى العدم . فكان يحتقر صنوف الحب التى لاتحيا إلا على امل وصال جسدى مهما يكن ، فالحب عنده منصرف لذات الحب . ولذا كان يخلط خطراته فيه بالعبادة . ولايرى فى ذلك معصية . وهذا هو الأمر التالى الذى أردنا ان ننبه إليه ، ويعبر قيس عن ذلك فى شعره حين يقول :

اصلى فما أدرى إذا ماذكرتها
اثنتين صليت الضحى ام ثمانيا
أرانى إذا صليت يممت نحوها
بوجهى . وإن كان المصلى ورائيا
ومابى إشراك . ولكن حبها
كعود الشجا اعيا الطبيب المداويا
فلم ار مثلينا خليلى صبابة
اشد على رغم الأعادى تصافيا
خليلين لانرجو اللقاء ولانرى
خليلين إلا يرجوان التلاقيا
وإنى لأستحييك ان تعرض المنى
بوصلك أو ان تعرضى فى المنى ليا

فالتتيم والوله . وخلطها بالعبادة . والحب لذات الحب . صفات لم يدان قيسا فيها عذرى آخر من العذريين . وهذا من الخصائص التى قربت شخصية قيس بن الملوح العذرى من الشخصيات الصوفية . وجعلته محببا للصوفيين يضربون به المثل فى مجالسهم . ويشيدون به فى أحاديثهم . ولانشك أن الصوفية أدخلوا كثيرا من صفات الصوفيين على أخبار المجنون . فمن ذلك مايذكرونه فى أخباره من كثرة الإغماء . والإغماء عند الصوفية نوع من العبادة ، لأنه استغراق من الصوفى فى شعوره المقدس بعظمة الله . ثم إن رقة العاطفة ورهف الشعور من صفات الصوفيين دائما . ومن ذلك أيضا أنهم أسندوا إلى المجنون اعتزال الخلق اعتزالا تاما على نحو مايفعلون ويريدون ، ثم هم يذكرون أنه ألف الوحوش وألفته . وأنه حرّم على نفسه أكل اللحوم واقتنع من الطعام بما تنبت البرية ، وأخيرا كان الصوفية هم الذين أسندوا إلى قيس صفة الجنون . والجنون صفة مدح عند الصوفية ، وكثيرا ماتحدثوا من أجل ذلك عن عقلاء المجانين . ويروون عن الأصمعى أنه روى أشعارا لمجانين كثيرين ، فاستزاده من يسمع منه فقال له : «حسبك ، فو الله إن فى واحد من هؤلاء لمن يوزن بعقلائكم اليوم» . فهذا يدل على أنه يريد عقلاء المجانين . ويرى الصوفية أن الجنون – بمعناه عندهم – أعلى مرتبة للكمال يصل إليها الصوفى .. ومعنى الجنون عندهم هو طغيان الشعور على العقل بسبب قوة العاطفة فى القلب ، وذلك أنهم يعتمدون فى التقرب إلى الله على القلب لا على العقل ، وتعتريهم هذه الحال نتيجة للمحبة الحقيقية وهى المحبة الإلهية ، وهى أثر من آثار الوجد الصوفى . والجنون بهذا المعنى مرادف للوله . ويعرفونه بأنه «وضعك مرآة القلب أمام جمال الحبيب . لتصير ثملا بخمر الجمال ، ويعتريك لذلك سقم المرضى» . وعاقبة هذا الجنون شبوب العاطفة فى الله للفناء فى الله . وتاريخ كلمة الجنون فى فلسفة التصوف الإسلامى يناظر تاريخ Enthousiasme فى الفلسفة العاطفية الغربية . وأصلها اللاتينى Enthusiasmos أى فى الله «أى الفناء فى الله» . ولهذا روى عن الجنيد والشبلى وابن عربى أن المجنون كان وليا من اولياء الله .

وبهذه الأوصاف وجد قيس سبيله إلى الأدب الإسلامى كله ، وأصبح شخصية أدبية لا تاريخية . ومعنى أنه دخل الأدب شخصية أدبية أنه صار نموذجا إنسانيا عالميا . وقالبا عاما فلسفيا ، وحاملا لقضايا وتيارات فكرية لا يعبأ فيها كثيرا بدقائق شخصيته التاريخية . وشأنه فى ذلك شأن غيره من الشخصيات التاريخية أو الدينية أو الأسطورية التى دخلت الأدب . فتعددت دلالاتها . وصارت قالبا مرنا فى يد كبار كتاب الغرب مثل شخصيات هيباتيا وجونيان رمز الصراع بين الفلسفة والدين . وفابيل وفاوست ودون جوان رموز التمرد الميتافيريقى والاجتماعى . ومثل هيلين رمز الخيال الإنسانى . وكانت عند جوته والرومانتيكيين رمز الوصول إلى الحقيقة العليا عن طريق العاطفة على نحو ما كان قيس وليلى فى الأدب الفارسى .

٤

٢ – قيس وليلى فى الأدب الفارسى .

ولا شك أن قيسا قد غير لغته ووطنه حين انتقل إلى الادب الفارسى . فلا غرابة فى أن تتغير آراؤه وبعض معالم شخصيته . فهو عند شعراء الفرس جميعا صوفى فيلسوف . ممثل لأعظم واخطر القضايا الفلسفية الروحية . ولابد من ان نوجز القول كل الإيجاز فى الأسس الفلسفية لهذه القضايا الصوفية التى كان قيس ممثلا ورمزا لها .

فقيس فى الأدب الفارسى يصل إلى الله عن طريق العاطفة لا العقل . وهذه قضية عامة من قضايا الصوفية . إذ العقل عندهم قاصر عن إدراك الحقائق الكبرى . وهذه الحقائق يهتدى إليها الإنسان بما أودع الله فيه من عاطفة أو شعور صادق يتجلّى أعظم ما يتجلّى فى الحب .

والحب عند الصوفية نوعان : حب صورى أو مجازى ، وهو حب كل صور الحسان فى الطبيعة من أزهار وأشجار ونجوم ، ومن صور الناس والفتيات الحسان ... والقاصر النظر هو من يقف عند الجمال الظاهرى للأشياء والناس ، وما أشبهه بالطفل الذى يهيم باللعب والدمى . ولكن ذا الفكر والبصيرة – وهو الصوفى – ينفذ من مظاهر هذا الجمال الإنسانى أو الطبيعى إلى معانيه الروحية . وكل جميل فى الطبيعة له معنى يشبه المعنى الذى يستتر وراء الجمل والعبارات الحكيمة التى لا يستطيع أن يفهمها كل الناس . ولذا

كانت الطبيعة ـ على حد تعبير افلوطين ـ لغة عجيبة لمن يستطيع قراءتها . ويرتقى المفكر فى معانى صور الجمال حتى يصل إلى الصور الروحانية ، لأنها ألذ وأشهى وأكثر تأثيرا . ولذلك كان حسن المسموعات أشد تأثيرا فى قلوب أهل الذوق من حسن المحسات الأخر ، لقرب صورة النغمة من الصور الروحانية .

ويرتقى الإنسان من الهيام بالجمال أيا كان مظهره إلى هذه المعانى الروحانية ، ولكن كثيرا ما يقع المرء فى الفتنة إذا وقف عند ظاهر هذا الجمال ، فيتزلق إلى الشر ، ولا يسلم من هذه الفتنة إلا من زكت نفوسهم وطهرت قلوبهم وما أقلهم ، وهؤلاء ينتقلون من الحب الإنسانى للجمال إلى الحب الحقيقى أو حب الله . ولذلك يسمى الصوفية الحب الإنسانى بالحب المجازىّ لأنه مجاز وقنطرة لدى ذوى البصيرة . وجمال الكون جمال صورى ، يهتدى به ذوو الفكر إلى الجمال الحقيقى وهو جمال الله ، والجمال الحقيقى صفة أزلية لله تعالى ، مشاهدة فى ذاته مشاهدة علمية ، يشاهد المشاهد فى صنعه مشاهدة عينية . وإنما خلق الله الكون لأنه جميل ، وجعل الجمال وسيلة للاهتداء إليه عن طريق السمو الروحى بمعرفة معنى الجمال الروحى .

ويهتدى المرء إلى الجمال الحقيقى بوساطة الحب الإنسانى وشبوب العاطفة فيه ، على شرط أن يكون المحب والمحبوب معا جميلى الروح ، وإلا تعذر هذا الاهتداء . وجمال الروح هو الأساس فى الاهتداء سواء وجد معه جمال الجسم أم لم يوجد . وهذه الأفكار كلها تأثر فيها صوفية المسلمين بما نص عليه أفلاطون من فلسفته فى الحب وبخاصة فى «المأدبة» أو Symposuim ، وكذا تأثروا بما أخذه عنه أفلوطين فى لإنيادة . ولهذا ينص الصوفية على أن الوصول إلى الله عن طريق المحبة الإنسانية يكون من طريقين : إما حب فتاة جميلة طاهرة عفّة لأنها جميلة الجسم والروح . وإما الوصول إلى الله عن طريق حب شيخ الطريقة الهرم الأشيب . لأنه جميل الروح كذلك .

يقول جامى فى قصة «ليلى والمجنون» :

«فيا حبذا من غسل ضميره من كل الأوشاب بحب جميلة مرحة . وربط قلبه بمليحة ذات دلال . خبيرة بمجالس الأنس . أذيالها طاهرة من الأغبار . لا كأذيال الورد الممزقة بالأشواك . وخير منه الذى يرتبط بمرشد خبير بالسلوك (يقصد شيخ الطريقة) . يخجل الورد بوضاءة الوجه . ويحسده الياسمين لبياض شيبه . جماله مرآة الأرواح . وكلامه مفتاح الفتوح . وإذا دعاك داعى العشق من هذين المقامين . أوصلك محمله إلى الحقيقة ، هذه هى وردة الصحراء الوسيعة . وزهرة بحر المجاز . ومن لانصيب له من العشق فى حديقة الدنيا هذه ، فهو غافل عن حريم القربى ، ولم يستنشق نسيم الإنسانية» .

وهكذا سار قيس فى حبه الإنسانى ثم الصوفى لدى شعراء الفرس . فكانت ليلى طريقه . إلى الله . وقد اجتاز فى هذا الطريق مايجب أن يجتازه كل محب صوفى : ويمكن أن نجمل المراحل التى عبرها فى ثلاث :

المرحلة الأولى نطلق عليها مرحلة الأثرة ، وهى التى كان يطلب فيها الحب إرضاء لذاته وعاطفته حتى صادفه حين أحب ليلى .

والمرحلة الثانية مرحلة **الإيثار** ، وهى أن ذلك الحب عف صادق ، وعند الصوفية أن كل حب إنسانى عف بطبعه ، وإلا لم يكن إنسانيا وصار حيوانيا . ومادام عفا فإنه يؤدى إلى إيثار المحب للحبيب على نفسه ، وهذا مافعل قيس ، حتى كانت عاطفته فى ذاتها أغلى عليه من كل غاية وكل متعة ، فكان محبا لذات الحب .

والمرحلة الثالثة مرحلة **الفناء** ، وهى خاصة الصوفى ، وقلما يهتدى إليها الإنسان ، وهى تحتاج لجهاد طويل ومثابرة وفكر وزهد ونفاذ بصيرة ، وفيها يسائل المحب نفسه على نحو ماشرح أفلوطين ، فيقول :

«إذا كنت أشعر بمتعة روحية لاحد لها بالتأمل فى جمال الحبيب ، مع أن هذا الجمال له نظائر كثيرة ، وتشوبه عيوب كثيرة ، وهو بعد ذلك جمال فان لايدوم ، فما بالك بالجمال الذى لانظير له ، المنزه عن كل نقص ، الجمال الخالد»

أو على حد تعبير أفلاطون فى المأدبة :

«الجمال الخالد الأزلى الأبدى ، المنزه عن النقص ولاحد لكماله ، الجمال الذى لا وجه له ولايد له ، ولايتراءى فى شكل ما من الأشكال ، جمال واجب الوجود لذاته ، السرمدى فى ذاته الذى يستمد من جماله كل جمال فى الخليقة .... وماظنك بمن يتأمل فى جمال نقى خالص لاشوب فيه ، لا كذلك الجمال المدنس بالأجساد والقوالب الإنسانية وكل ماهو وضيع فان ، إنه ينجذب إلى ذلك الجمال المطلق ويفنى فيه»

فهذا التنظير لايستلزم تشبيها عند أكثر صوفية المسلمين ، وكما هو رأى أفلاطون وأفلوطين .

وقد عالج شخصية قيس كثير من شعراء الفرس أولهم نظامى ، ثم سعدى الشيرازى، ثم خسرو دهلوى ، ثم عبد الرحمن جامى ، ثم هاتفى ، ثم مكتبى ومن سواهم . وشخصيته فى هذه الأشعار كلها تشترك فى الملامح العامة الفلسفية السابقة ، وفى الآراء الاجتماعية الصوفية . وسنعتمد هنا فى تقديم قيس على كثير من أشعار جامى ، وهو فى رأينا خير من عالج قصته فى أدب الفرس ، ومنذ ميلاد الحب بين قيس وليلى فى قصة جامى كان حباً عارما جارفا ، ولكنه إنسانى عف ، وهذا منظر من المناظر الكثيرة التى تشهد بسمت هذا الحب منذ ميلاده ، يقول جامى :

«حينما أسفر الصبح عن أنفاس كأنفاس عيسى ، ونشر علم غلالته الصفراء ، وحملت أنفاسه مسكا خالصا بثته فى الأشجار الخضر والزهور اليافعة ، وبسط رايته المزركشة ... حينذاك تخلص قيس من فم تنين الليل ، وأمسك عن إرسال الآهات والزفرات ، وصاح للرحيل بناقته الأليفة الأسفار ، وسلك سبيله دون تفكير واع ، ... وقبل أن يبصر دارها أخذ يناجى خيمتها بهذه الأشعار :

: ـ ياقبة النور ومطلع الشمس ! فى فلك مخدرة ، ليلى نور عينى أنت لها دونى حجاب ، إن عيونى رطبة بالدمع كأردانك حين

يبللها المطر ، فترحمى لبكائى ونحيبى ، واحسرى حجابك عن طلعة حبيبى . أنا منك ــ أيتها الخيمة ــ كأحد أوتادك ، لا يحملنى عن الانصراف عنك أن يصيب رأسى حجر ، وأنا كأحد أطنابك ، مهما حاولوا طيىّ وليىّ فلن أبرح مكانى منك ، وكأحد عمدك دائم المقام لا أريم ، قلبى ينوء بحمله بدون الحبيب ، فحطى عنه هذا العبء . وياستار بابها ، لماذا تحاول جاهداً محاربتى ؟ ولماذا تستر عنى محيا حبيبتى ؟ وإذا كان جوزك يمزق منى الحبيب جفاء ، فإن يدى متعلقتان بأذيال الوفاء لك . لقد أمضيت ليلة أمس محترق الفؤاد باكيا ، فيا ويلتى لو مر يومى مثل البارحة . أنا كما تدرى محترق الكبد عطشا ، وليلى ماء حياتى ، فأتح لى أن تجود ليلى على شفتى بقطرة تطفىء نار ظمئى ، هأنذا من حبها فى نار ، وهى فى نشوة الطرب ، رضية الفؤاد هنيئة القلب ..

وعلى الرغم من أن قيسا لم يرفع صوته بهذا القول ، فقد سمعت ليلى نجواه تلك من خيمتها ، فشبت فى صدرها ناره ، واتجهت إلى الباب حيث وجهة زمامه ، فرأت قيساً فوق ناقته كأنه صبح أشرق لوجهها ، ونثرت جواهر القول من ياقوت شفاهها ، وجادت بشهد الحديث من خلية فمها وقالت :

ــ أيهذا المتغنى غراما بمحياى ، وفى قلبك لى حرقة الشوق ، قد احتل الألم قلبك ، واتخذ من صدرك منزلا ، أو تساورك الظنون أن طائر هذا الألم قد عشش بقلبك وحدك ؟ ألا فليبق بستان عيشك ضاحك الجنبات ، إن بقلبى أضعاف ماتعانى من ويلات ، ولكنى لست مثلك فى أن يباح لى حديث ، أو أنقل نحوك قدم المسير . فما تستطيع أن تبوح به من أسرار لا أملك أنا سوى دفنه فى سرائرى . فللعاشق أن يدق طبول عشقه ، وأن يمزق من آلامه الثياب ، ولكن على محبوبته أن تبقى مؤتزرة بلباس الحياء . وللعاشق أن يجلو بشكواه عن أسى قلبه ، وعلى من هام بها أن تحفظ السر حبيسا فى الفؤاد ... وقد تصل آهات ألمه إلى أبعد نجم فى السماء ، ولا تلقى من الحبيب جوابا ، وتظل هى منطوية تتعلل بأمل الوصال . ولكن من يوقع على قيثارة العشق ، عاشقا كان أو معشوقا ، يرسل من توقيعه نفس الألحان ، إذ كلاهما يشكو بلحن واحد من الفراق ، والعيش على ذكرى الحبيب ودعائه » .

وقيس فى حبه هذا ذى الطابع العذرى يظل يتأمل فى جماله تأمل الصوفى ، فيرى أن الجمال الجسدى ليس أهلا للهيام كله ، وأنه إنما يهيم من ليلى بجمال روحها ، وأنه لا يقصد إلى حوزتها للزواج كما يفهمه الناس ، لأنه يزهد فى مثل هذا الزواج ، وإنما يريد أن يتأمل فى جمالها الصوفى . وفى هذا تبدو بوادر تصوفه فى القصة ، على حسب مانعرضه الآن فى هذا الحوار بينه وبين والده ، وفى هذا الحوار يردّد قيس آراء الصوفية المقتبسة من أفلاطون وأفلوطين على حسب ماسبق أن أشرنا إليها ، يقول الجامى :

«حين علم والده المسكين بخبره ، لوى عنانه نحوه فى سرعة الرتيح ، واحتضنه إليه ، يغلى قلبه بحبه الأبوى ، وقال له :

ــ ياروح والدك ، على أية حال أنت ؟ ولم ألقيت بنفسك فى الوبال ؟ خبِّرتُ أن قد سلبت عذراء من إحدى القبائل قلبك ، وأنا معك على وفاق فى أنك فى طريق طالما سلكه غيرك ، إذ العشق إحساس نبيل ، ولكن ليس كل إنسان أهلا لأن يظفر بحبك ، ولايليق أن يجتذب قلوبنا كل منظر جميل . » ......

فيقول المجنون لوالده :

ــ أيها الناصح الشفيق ! لقد نقش على صفحة قلبى الفطن كل ماقلت من لطيف الحكم ، ومن در النصائح الثقوب ، ولن أتوجه إليك فى ذلك بعتاب ، ولكن عندى لكل ماقلت جواب .

ويقول الوالد :

ــ إنك مفتون بالغرام ، وقد شحب لونك من العشق .

يقول قيس :

ــ نعم ، فأنا لا أعيش إلا للحب ، وهو شغلى فى هذا العالم ، وحاشا أن أكبح جوادى عن هذا الطريق ، وإذا لم أحى للعشق فلا حييت ، ومن لايمارس طريق العشق فهو فى مذهبى لايساوى حبة شعير ، وفى العشق خلاص قلب المرء من دوران الدهر المذيل .

والد قيس :

ــ لايليق الهيام بحسناء لم يطب أصلها ...

قيس :

ــ الحسان طينتهن جميعا من الماء والتراب ، إذا صفا القلب منهن فقد طاب الأصل . فمصدرهن جميعا الحسن الأزلى ، ووصلهن هو العيش الخاص ، وهن مرآة ذى الجلال ، وعنوان صحيفة الجمال الخالد . وإذا لم يشرق ذلك النور الإلهى فى طينة الجسم ، فلا يقترن مخلوق بمظهر الحسن الذى لاطعم له ولاسلطان على القلب ، لا ، ولايزيد الحسن إذ ذاك الجسم ، ولايسمو بالروح

والد قيس

ــ ليلى رائعة الحسن ، ولكنها دوننا فى النسب .

قيس :

ــ ومايفعل العاشق بالنسب ؟ والعشق لايستعر من شىء . وكل من وقع صريع العشق فهو ابن القلب ، وليد العشق ، **قد قطع نسبته بالماء والطين ، وصار مرعاه روضة الروح والقلب ، ولن يعرف لنفسه أبا ولا أما ، وقد تحرر من العيوب ، بل من الفضائل كذلك .**

والد قيس :

ــ لاينبغى أن يقتصر المرء من نصيبه فى حديقة الدهر على وردة وكلى .

قيس :

ــ ليلى التى نسيمها طيبى ، حسبى من هذا البستان ، فهى روحى وأنا لها جسم . وهى وجودى وهى حسبى ، فإذا نأى كلانا عن

الآخر فلا أمل لنا فى هذا العالم . يطيب سرورا خاطر كل منا بحبيبه ، فلا كان لنا فى الوجود سرور سوى ذلك السرور .

والد قيس :

لعمك الذى خلت صفحة عيشه من سواد الهموم غادة هيفاء فى الحجاب ، تخجل القمر جمالا ، نقية اللون كالدر المكنون ، ... عذب حديثها أخ الشهد ، تشع النور على العالم ، وإذا بدت قامتها قامت قيامة الناس .... وأريد أن تكون لك قرينة ... لتدوما معا صديقين كالقلب والروح ، مثل اللوزة : قشرة واحدة ولب دو شقين .

قيس وهو يبكى :

– ياأصل وجودى . ومن تراب أقدامه لرأسى تاج ، ومن طينتى من صنيعه ، وروحى الصافية من فضلة تنشئته ، أنا فى هذا الدير كعيسى بن مريم ، فى طريق التجريد طلق المسير ، أنا مثل الشمس منفرد من هذا وذاك ، مقطوع الصلة بالرجال والنساء . لى قلب نافر من الدنيا ، وخير لمصاب بالبلاء مثلى أن يبقى مجردا من الزواج ماعاش تحت قبة الفلك . وما أنا إلا مجنون مثالى الغاية ، ومالمجنون مثلى والزواج ؟! ....ولاأهل لصحبتى سوى نفسى ، فكفانى بوحدتى رفيقا .

والد قيس :

– أريد أن تكون رب أسرة ، وإنما أقصد بذلك إلى نجاتك ، فتخلص بذلك من ليلى وعشقها . فوثق صلتك بحبيب آخر ، يرحل من قلبك طارق عشق ليلى ... فليس فى الجوف مكان لقلبين ، وليس فى البستان مأوى لخصمين ، فاذا أقبل الصقر رحل الغراب .

قيس :

– أبى ! وماحيلتى فى الأمر؟! وماذا يفعل من فقد اللب بدلال الحب ؟ هيهات أن أقطع صلتى بليلى ، هيهات أن يمل القلب حب ليلى ! فهى نقش على فص خاتم قلبى ، وهى بذرة منبتها فؤادى . وليلى الروح وأنا لها جسم . وليلى طائر وأنا للطائر العش . ومادامت الروح فى البدن فأنا لليلى وليلى لى .... وقد احترقت روحى بحب ليلى ، فجنى حصادى منها حرقة الروح . هذا ؛ ولم أضع قدمى فى جادة الطلب من أجل امرأة ، وحسبى أن أنظر لها أحيانا عن بعد ؛ وستتبوأ هى عرش اللطف والدلال ، كريمة مرفوعة الرأس ، وأما أنا فمقامى حيث تضع نعليها ، وسأكون دون قدميها مهينا ذليلا . »

وفى خواطر قيس السابقة تختلط ليلى الأنثى ، بليلى مثار الأفكار الجليلة ، وطريق الهداية إلى الحقيقة ، ومطلب الزواج الصوفى ، وهو الذى به تتوالد الفضائل الكبرى ، وتسمو الروح نحو المقصد الأسمى . وهذه الصفات لاتزال تنمو فى قصة جامى ، وفى القصص الفارسية الأخرى ، بنمو العقبات فى طريق الحب والظفر به ، فهذه العقبات توجه نظر المحب الفيلسوف إلى ماوراء هذا الحب الدنيوى ، بحيث يتجاوزه . وبذلك نمت شخصية قيس الصوفية على توالى العقبات المعروفة فى تاريخ قيس ، من رفض والد ليلى تزويجه منها لأنه شبب بها ، ومن فشل وساطة نوفل فى تزويجه ، ثم من تزويج ليلى من ورد . وهذه العقبة الأخيرة هى الفاصلة .

وحين زوجت ليلى من ورد لم ينل شيئا منها فظلت عذراء على زواجها . وهذا أمر انفرد به شعراء الفرس لم يعرف فى الأخبار العربية ، وهو صدى لفكرة الزواج الصوفى التى انتشرت فى المجتمع الإسلامى منذ القرن الرابع الهجرى . وإليكم كيف يصف جامى منظر اقتراب زوجها منها بعد الزفاف :

«وتبوأت مقعدها معززة مكرمة ، ناظرة كالقمر بوجهها إلى الأرض ، لم تفك عقدة من عقد حواجبها ، ولم تفتر بابتسامة عن نضيد الجوهر من ثناياها ، بل أمطرت اللؤلؤ الرطب من عيونها . وورد دونها ظامىء الكبد ، ينظر ماء ريه من بعيد ، وليس له فى حرقة ظمئه على الصبر يدان . ولم يؤذن له بعد بالورد ، وراود نفسه يومين أو ثلاثة ، حتى طغى الشوق فقصم متن الصبر . وهم أن يضع يد هوسه على قامة هى بحق نخلة ذات تمر ، فأهابت به :

ليلى :

– إنأعنى ، وخذ مكانك دونى ، واصبر عن جنى هذا الرطب الشهى ، فلم يقطف أحد من هذه النخلة ثمرة ، بل لم ير امرؤ ثمرها ... وأنا جريحة القلب فى انتظار من غدا رهين الأسى والخور ، من فدانى بالصبر والفؤاد ، وجعل روحه هدفا لبلائى . وهو بى ضيق الصدر فى رحاب البادية ، يعانى فى شعابها ألوانا من الهم . وعلى خيالى يرعى الظباء ، وفى هواى يمزق الثياب ، ومن سم فراقى يتقطع نياط قلبه ... فانظر بعين الاعتبار إلى حاله وحالى ، أنا المبتلاة بوصال غيره وعشرة سواه . وإياك وذلك الوسواس ، فلا تغتر بطولك ، ولايبطرك جاهك . قسما بصنع الخالق المنزه ، المبدع فى تصويره على ألواح الثرى ، إذا تطاولت مرة أخرى على كمى ، لأبسطن إليك يدى ، شاهرة على أم رأسك سيف الانتقام . فإذا قصرت يدى عن الانتقام منك ، ففى مكنتى أن أقتل نفسى ، فأزهق روحى بسيف الظلم ، لأنجو من نير عسفك . »

وبسمع المسكين هذا الوعيد من شفاه لاتفتر إلا عن حلو البسمات ، فعلم أن قدم حظه كليل ، من البيادر .

«قلبى اليوم جذلان ، وصدرى منشرح بمقدمك خير مقدم . قد اتجه بك دليلك صوبى ، فروحى فدى لتراب أقدامك ، مررت بى كرما ، ورددت إلىّ ماعزب عنى من سكينة . قد تزود رحلك من ديار الحبيب ؛ ولذا أشم منك ريح المسك التتارى ... افض إلىّ بكل ما لديك ، وقل لى من أخبار ذلك العالم الذى منه نجمت ، وكيف حال قلبها بدونى ... خبرنى من الذى يرافق فى الليل كلابها ، فيمرغ رأسه على أعتابها ؟ هى تردد على فراشها عذب الألحان ، وأظل على فراش الهموم أتوسد الأحجار ... وينبلج الصبح فتغسل وجهها كالشقائق بماء الورد ، فمن هو أول ساع إليها ؟ ومن الذى يفتح ناظريه على رؤية محياها ؟ ومن الذى أخذ مكانى على رفها

. باكٍ على الطلل ؟ ومن الذى يدور من بعيد حول خيمها ليظفر بنظرة ؟ ومن ذا يتمتع مسرورا بدلالها ؟ ومن ذا يبكى بين المتولهين فى عشقها ؟ ومن الذى يسرع إلى التقاط شهد الحديث حين تنثره من شفاهها ؟ .... أمجلوّة على كل الوجوه محجوبة عنى ؟ ! ! قريبة من القوم وأنا منها ناء ! ! وأنت ريح خفيف المسير وأنا التراب ، وأنت صرصر وأنا العشب الجاف ، فحين تأخذ طريقك إليها ، احملنى بيد لطفك إلى منزلها مع ماتحمل من غبار ، وارفعنى كالعشب الجاف إلى رأس طريقها ، لأرى مرة أخرى جميل محيّاها . وإن لم أكن لذلك أهلا . فدعنى غريبا مريضاً ، ولكن اشرح لها سقامى ، وردد على سمعها ماترى من آلامى .... ولايقع فى ظنك أنى منذ نأيت عنك كنت صبورا ، فقد تمزق إربا قلبى ، ولكن ماذا أفعل ؟ وماالحيلة ؟ ... وأعلم أنك مثلى تعانين ، وأن كل حيلة فى أمرى خارجة عن طوقك ، ولكن لى عليك إذا بلغ أجلى نهايته ، على قدم جبل أو جانب غار ، أن تذكرينى بعد مماتى » .

٥

ويمثل قيس فى شعر الفرس شخصية المتصوف فى آرائه الاجتماعية ، فهو فى عزلته الدائمة فى الصحراء فى عبادة ، قد ألف الوحوش وألفته ، فهى له طيّعة ، لأنه ولى من الأولياء وهو بصحبتها ينفر من الإنس ، لأنها نقية الدخائل ، لاتحمل حقدا ، ولاتسعى بالضغينة كالناس . وهذا جانب صوفى كثيرا مايصورونه فى أدبهم ، ويجعلون قيسا حاملا لآرائهم فيه . فالصوفيون يكرهون المجتمع ، ويحذرون الناس ، ويعتقدون أن الشر فى هذا العالم طاغ لا سبيل إلى التغلب عليه . فخير لمن يطلب السعادة أن ينشدها من طريقها المأمون ، فى العزلة والعبادة . وهذا جانب سلبى من فلسفتهم . ولكنهم يحملون به على من يرتمون على أعتاب الملوك ، وعلى من ينلهم الطمع ، ويسخرون ممن يضحّون بمثلهم وخلقهم إرضاء للسلطان . وفى هذا الهجاء الاجتماعى ناحية إيجابية للأدب الصوفى ، وإن كانت لم تثمر كثيرا فى المجتمع الإسلامى ، لأنها اتخذت طابعا ميتافيزيقيا محضا .

وتتضح هذه الآراء الصوفية فى دعوة قيس الصوفى للقاء الخليفة ، وفى خلال هذه الدعوة نفهم من مجرى الحديث معنى كلمة الجنون والعقل عند الصوفية ، فالجنون مدح . ثم من الحوار بين رسل الخليفة وقيس ، ومن مسلك قيس فى محضر الخليفة يتضح جانب السخرية ، سخرية قيس من أطماع المناصب ، ومن ضعة النفوس المتكالبة الشرهة ؛ يقول جامى :

« أضحى معمر الخربات مشهورا بحديث العشق ، مهجورا ممن شهروا بالعقل ... فاشتدت رغبة الخليفة فى لقائه ، فكتب إلى عمال ولايته أن لن يُسمع من امرىء عذر إذا لم يرسل إلى الخليفة من دياره ذلك العاشق العامرىّ النسب ، اللبيب الأريب الذى اشتهر بلقب المجنون ....

« فأعملوا الطلب فى كل جهة .... حتى وجدوه على قلة جبل ، فى مجلس خطير الشأن ، له من شعره فوق قمة رأسه مظلة كمظلة الملوك . وهو مثل الخليفة وسط جيش من الحيوان ، فى حلقة محكمة من حوله ، وهو طيب الخاطر بمجلسه بينها ، استغنى بها عن صحبة الإنس ، لأنها ليست كالإنس فهى نقية الدخيلة ، لاتحمل حقدا » .

ويدور هذا الحوار بينه وبين رسل الخليفة حين يصلون إليه ، إذ يقولون له :

ـ قم وشدّ رحلك ، وأعقد وشاح الطاعة لأمر الخليفة .

(يجيب قيس فى لهجة سخرية ظاهرة)

ـ ليس لى رحل فأشده ، وقد وضعت رحلى فى الجبال والهضاب . وهيهات أن أدين بالطاعة لإنسان ، وحظى أسود كسواد الدخان . وكفانى عبثا ماأنا فيه من بؤس ، وصدرى مفطور بسيف الهم ، فكيف أعقد عليه وشاح الطاعة ؟ ! !

(ويقول له أحدهم فى لهجة المحذِّر)

ـ حذار من التطاول ، ولاتحمد عاقبة ماقلت .

(يجيب قيس فى نفس لهجته الأولى)

ـ لست ممن يذله الطمع ، فما أبالى عاقبة التخلف عن الخليفة . ولاأقاد بخطام الحرص ، فلست أهلا لمجالسة الخليفة . والعاشق فوق الخلق ، إذ يحدوهم فى أمورهم الطمع والحرص ، وقد تخلص العاشق من كلتا الخصلتين فتحرر من عناء العالم .

(يقول له أحدهم) :

ـ تحاش غضب الخليفة ، لئلاّ يهدر دمك بدون حجّه .

يجيب قيس) :

ـ أما وقد استباح العشق دمى ، فكيف يخضعنى سيف الخلق ؟ ! ولم أطلب النجاة من الخنجر البتار ؟ وسواء لدىّ مت بورق الورد أم بالخنجر . فالحى يتحمل أن يكون مسودا ، أما إذا كانت الحياة قد شدّت رحالها عنه ، فإن الخنجر ينبو عن هدفه

وييئس القوم منه فربطوه فوق ناقة بالحبال ، وشدوا على جسمه القيود والأغلال . وقد عانى من حبال القيود كأنها حلقات ثعبان ، وأخذ يتلوى ، وينثر الدر من عينيه ومن فمه قائلا :

ـ أنا مشدود الوثاق بحلقات غدائر الحبيب ، فقيدى ذوائب شعورها كالمسك ، فما قيد آخر فى قدمى ؟ ! وهل هناك من قيد للبلاء فوق بلائى . وإذا رنّت فى قدمى حلقات قيود العشق ، سرّ منها العاشقون فى حلقاتهم ، والمقيدون بقيود التدبير لهم مخرج لتحطيم القيود ، فعلى قيد خطوتين أو دونهما تتحرر الأقدام من قيود هذا العالم . وأنا المحاصر بالبلاء حتى ضاق بى فسيح هذا العالم ، فكيف بى فى مضيق هذا الإيوان ؟ وهيهات أن يمسك بى فى محضر الخليفة حلقة أو حلقتان من الحديد يضعها فى قدمى . وإن سفرا لا يقود إلى الحبيب ، وليست غايته وصال الحبيب ، حتى لو قاد إلى الخلد ، هو فى اعتقادى أعظم جرم . فهذا القيد الثقيل هو جزاء ذلك الجرم فى مذهب العارفين لطرائف الأمور .

ويسيرون به حتى يصلوا إلى الخليفة ، فأعطاه حماما دافئا ، وكساه

الخليفة حلة جديدة ، وصبوا عليه عطرا ، وأجلسوه على مائدة نوال الخليفة ، ولكن قيسا رأى أنه فى مقام مهين ، ...-وأدرك أنه غرض لحيلة ماكرة ، يتعرض بها لأذى المهانة من المزهوين بأنفسهم .. فأخذته نوبة وجد صوفى ، فمزق خلعته ، ولم ينبس ، بل ركن إلى الصمت . فأمر الخليفة بتركه حرا من القيود . وقال :

– افتحوا باب الخزانة ، ليعطى منها مائة بدرة من ذهب ،

(ثم يتوجه الخليفة لقيس)

– لتبق فى ديارنا ، ولتنزل بجوارنا ، ولتحرر برعايتنا صحيفة يطلب فيها من أمير تلك الولاية أن يبذل الجهد فى احضار والد ليلى وسننفق فى ذلك الجواهر والدرر ، حتى يتيسر لك المراد .

ولا يلتفت المجنون لقوله ، ويذهب يعدو كغزالة فرّت من شبكه . معتقدا أنه نجا من كارثة ، واستمر فى طريقه يردد :

– قد نجوت من هم الخليفة ، وعقدت الإحرام لحرم الحبيبة ...

وكان قيس وليلى يتبادلان الرسائل ، ويبحث كل منهما عمّن يوصل رسالته للآخر ، وهذه الرسائل فى مضمونها وطريقة إرسالها ذات طابع صوفى ، فهى تصف قيسا يطيل ترداد اسم ليلى ، بوصفه غذاء روحه لا جسده ، ويعنى هذا فى خيال الصوفية أن قيسا كان يطيل التفكير فى اسم المحبوبة كى يروض نفسه على معانيه الروحية وبطول التفكير والترداد ينتقل قيس من مرحلة الإيثار التى تحدثنا عنها إلى المرحلة الثالثة ، مرحلة الفناء فى الله ، فتصير ليلى حينئذ رمزا ، يرددها ويقصد بها اسم المحبوب الأعظم ، كما يقول المحب : «القمر» ويقصد بالقمر وجه الحبيب ، وإليكم كيف أرسلت ليلى رسالتها مرة إلى قيس ، ومن حوارها مع من يحمل الرسالة نفهم حال قيس التى وصفناها فى الصحراء :

«فرغت ليلى من رسالتها ، وخرجت فى قوامها الممشوق من خيمتها تبحث عن رسول ... وفجأة انكشف غبار الطريق عن عربى على راحلته ، ليس بريح وهو أسرع من قائظ الريح .... فلم يكد يرتد إليها الطرف حتى أناخ راحلته على حافة عين الماء .

(تقول له ليلى) :

– من أين أنت ؟ فإنى أجد منك طيب ريح الصداقة .

(يجيب) :

– من أرض نجد الطاهرة ، وغبار أرضها كحل الأبصار . فمن تلك الأرض نبتت زهرتى ، وفيها تفتح كالوردة قلبى .

(تقول له ليلى) :

– هناك بائس ممزّ الحلق ، لقبه المجنون واسمه قيس ، يدور فى تلك الديار ضالا مكروبا ، عليه مظهر الحداد . ألك به معرفة ؟ وهل لك من سبيل إلى التحدث إليه ؟

(يجيبها الأعرابى) :

– نعم ، فأنا له صديق ، مستظل بكنف وفائه ، مشمرّ عن ساعد الجدّ فى محبته ، وطالما تحدثت إليه أسرى عنه الهم ، وأدعو الله أينما كنت كى يسكن خاطره .

(تجيبه ليلى) :

– وكيف حاله ؟

(يجيب الأعرابى) :

– دائب على إرسال الأنات من العشق ، دائم النفور من الناس ، فار مع الوحوش ، مستريح إليها ، فحينا يتلو من القوافى ما يلهب الصخور ، ويسيل على الجلاميد من حرقة كبده ما يصبغها بالدم ، وحيناً يهذى فى ركن غار ، وعلى وجهه من الأسى غبار

(تقول ليلى) :

– أو تعرف – أيها العاقل – من هى التى وقع فى حبال حبها ؟

(يجيب الأعرابى) :

– نعم ، منّ أجل ليلى ، يرسل كل لحظة من ناظريه سيلا . فليلى حديثه حين ينهض ، وليلى همه حين يبكى ، وهذا الاسم غذاء روحه ، اكتفى به عن غذاء الموائد ، وهو كل ما يجرى على لسانه ، وهو غايته من لسانه .

(تقول ليلى باكية) :

أنا طلبة روحه ، واسمى أنا هو الذى يجرى على لسانه ، ومن لوعتى احترق صدره ، وعلى ذكرى طاب بستان خاطره . وأنا التى أشعلت نارى بفؤاده ، وأضأت بنورى جوانب عيشه ، وأنا كذلك التى صيرت أنحاء روحه خرابا ، وشويت أضلعه على حر جمرى . ولكنه يجهل ما أنا عليه من أسى يشرف بى على الهلاك ، ومن لوعة تلفح كبدى . وروحى فداك إذا استطعتُ أن تنهى إليه من أخبارى . فهى رسالة مسطرة بدم القلب ، فناشدتك بماله عليك من حق الوداد ألاحملت منى هذه الرسالة ، لتسلمها إليه يداًبيد . فقم بما أنت له أهل من دين الوفاء ، وعد إلى بجواب الرسالة ، وستحمل إليه أسى ، وتعود بلوعة ، وستسلم إليه شمعة ، وتأتى إلى بمصباح » .

هذا ، والشموع والمصباح ، وغذاء الروح رموز صوفية فى طريق الصوفى إلى الجنون الأقدس أو الفناء فى الله .

ويتم آخر لقاء بين ليلى والمجنون ، وفى هذا اللقاء قد وصل المجنون إلى مقصده الأسمى من الفناء فى حب الله ، وكانت ليلى هى سبب هذا الفناء ، ولكن فى مرحلة الوصول هذه تصبح ليلى لا قيمة لها عنده ، ويتحول قيس عنها تحولا عجيبا ، فهى لم تعد سوى وسيلة وصّلته إلى الغاية ، فأصبحت شيئا ماديا حقيرا ، وصورة إنسانية تجاوزها المحب الفيلسوف . وهذا هو الحب الصوفى ، وهو فى الحقيقة صدى للدعوة الأفلاطونية والأفلوطينية . وقيس هنا تكتمل شخصيته الصوفية المثالية ، فلم يعد سوى رمز . وهكذا يتم هذا اللقاء الأخير الذى لم تفهم ليلى مغزاه الصوفى فى خيال الجامى ، فتنعى قيسا على أثره وهو حى ، لأنها فقدته ، فهو لم يعد يعبأ بشىء مادى ولو كان هذا الشىء هو ليلى .. وإليكم وصف جامى لهذا اللقاء الأخير بين قيس وليلى :

« عادت ليلى فى طريق سفر لها مع قومها إلى ديارها ، ونزلت فى المنزل المبارك الذى كان قد حل به قيس ، حتى إذا استراح أهلها فى

الظهيرة نهضت كأنها الشمس المضيئة المحيا ، وخرجت فى زينتها بوجه كالجنة ، وتهادت كالحجلة حتى وقفت على المجنون ، فوجدته منتصبا كالشجرة . استرسلت شعوره متشابكة كأنها الأغصان ، واتخذ طائر من رأسه عشا ، وباض فيه . فبدا شعره متهدلا كأنه تمثال جسده نقاب أسود من المسك مرصّع بجواهر البيض . وفقس البيض عن صغار تطير وتغرد بألحان العشق . وحدّقت ليلى فيه ، فوجدته ولهانا ، قد خرج من نطاق العقل ، ولم تبق منه فيه ذرة ، واستغرق فى العشق من رأسه حتى القدم ، عيناه إلى الأرض . تلتمعان كالأنجم الشاحبة التى أخذت تتوارى فى ضوء الشمس .

وتدعوه ليلى بصوت خفى فلا يجيب . وتردد النداء . ثم يتولى بصوت مرتفع :

- يامن ديدنه الوفاء ، انظر إلى من جبل على وفائك .

ويجيب قيس فى لهجة الذاهل فى وجده الصوفى :

- من أنت؟ ومن أين؟ عبثا ما قدمت إلى .

(تجيبه ليلى بصوت مرتفع) :

- أنا مرادك : وأمل فؤادك ، وبهاء روحك : أنا ليلى من أنت بها ثمل ، وأنت هنا أسير قيد غرامها .

(يجيبها قيس) :

- إليك عنى ، فقد أشعل عشقك اليوم فى جوانحى نارا تلهم أرجاء الأرض ، فامحتّ من نظرى مادة الصورة ، ولن أتصيد بعد رؤية الصورة ، فعشق سفينة سبحت فى موج الدماء ، ثم نفت عنها العاشق والمعشوق ، وفى أول العهد بالعشق ، حين تأخذ سورة جذبة العشق بنفس العاشق ، يتجه بطبعه إلى القضاء على ميوله ، ويولى وجهه شطر الحبيب ، ناشدا فى رضاه عوضاً عن العالم ، حتى إذا اشتدت به جذبة العشق برأ من كل وسواس ، ليسقط فى موج محيط العشق ، ويفقد وعيه على تلاطم أمواج العشق . ثم يشد الرحال كلا العاشقين عن الآخر ، فبعد أن كانت أنظار كل منهما خالصة إلى صاحبه بعض الوقت ، إذ أنظاره تنصرف عنه ، متحررة من معنى الذات والغير ، سالمة من صراع الثنائية . لتبقى والعشق إلى القيامة .

وعلى أثر هذه الكلمات التى وصف فيها قيس مراحل وصول الصوفى فى انتقاله من الحب الانسانى إلى العشق الإلهى ، تبكى ليلى وتقول :

- «واها لمن أشاح بوجهه عن مبنى الأمل ، وجدّ فى إثر البلاء ، فوقع صريعا إذ لم يحظ من مائدتى بنوال ، وهيهات أن أجالسه مرة أخرى ، أو أن أحظى فى لقاء برؤية جمال وجهه بعد هذا الفراق » .

وهكذا وصل المجنون ، ووجد بليلى طريقه إلى الحقيقة ، و(جامى) يعبر عن رأى الصوفية جميعا فى المجنون حين يقول فى ختام قصته (وننبه إلى أن الخمر فى كلام الصوفية معناها الوجد الصوفى ، وأن حسن المجاز هو الحب الإنسانى)

«حذار أن تظن أن المجنون قد فتن بحسن المجاز ، فعلى الرغم من أنه صبا أولا لنيل جرعة من جام ليلى حين وقع ثملا بحبها . فقد رمى آخرا بالجام من يده فتحطم . فسكره إنما كان من الخمر لا من الجام ، إذ إنه هرب فى عقبى أمره من الجام . فتفتحت فى بستان سره من أزهار المجاز ازهار الحقيقة . فالعين التى انبجست تهدر من شق حجر ، قد صارت بحرا وغطت الحجر ، فكانت ليلى طلبته فى هذا الجيشان ، ولكن توارى وجهها عن قصد العاشق . وكان يحلو فى فه ترداد ذلك الاسم ، ولكنه كان يقصد من نطقه إلى مقصود آخر . فالعاشق الذى يضى من هيامه بحبيبه يقول : «القمر» . وقصده وجه الحبيب .

وصورة قيس الصوفى كما رأينا أغنى وأعمق فى أبعادها النفسية والفكرية ، فليس الحب العذرى فيها سوى مرحلة بمثابة جسر يعبره المفكر الفيلسوف ، ثم إن قيسا فى الشعر الصوفى يمثل آراء الصوفية فى المجتمع . وموقفهم من الناس ، وفى هجائهم للطغيان . وحملتهم على ذوى الأطماع ، ويأسهم من القضاء على الشر ، وحبهم للعزلة طلبا للسعادة النفسية والأخروية .

وموقف قيس العذرى ، كموقف قيس الصوفى فى احترام عاطفة الحب والسمو بها . وإن كان المتصوفة قد ذهبوا إلى أبعد من العذريين فى هذه السبيل ، فلم يعتدّوا بالزواج الذى يتم عن غير حب ، ولذا أبقوا ليلى عذراء مع زوجها ، كأنها لم تعتد بزواج أجبرت عليه ، ويظهر ورد فى قصص شعراء الفرس جميعا بمظهر المعتدى الذى سلب قيسا سعادته وحبّه .

وتقديس عاطفة الحب ، والاعتداد بها ، وعدم الاعتراف بالزواج الذى يتم على غير حب ، كان طابع الرومانتيكيين على نحو يقرب مما دعا إليه الصوفية الى حد كبير ، وذلك لأن الرومانتيكيين يقدمون العاطفة على العقل فى الوصول إلى السعادة والحقائق الكبيرة ، ولأنهم تأثروا بفلسفة أفلاطون العاطفية كما تأثر بها الصوفية من المسلمين . وانتهى هذا الميراث الثقافى كله لشاعرنا فى العصر الحديث أحمد شوقى ، وقد أفاد من ثقافته الغربية والشرقيةمعا فى نظم مسرحيته ، فكيف صور فيها قيسا وليلى ؟

- ٦

٣ - ليلى والمجنون فى مسرحية شوقى : مجنون ليلى

لا شك أن شوقى قد درس الأدب الفرنسىّ دراسة منهجية ، كما كان يعرّف التركية ، وقد انتقل موضوع ليلى والمجنون من الفارسية إلى التركية بنفس الصيغة والأفكار الصوفية التى نعرفها فى الأدب الفارسى . وأفاد شوقى مع ذلك من الروايات العربية المأثورة عن قيس فى الكتب العربية القديمة ولم يستطع أن يفرق فيها بين الأخبار الأصلية والعناصر الصوفية المدخولة ، على نحو ما بينا فى الأخبار والأشعار العربية .

ونتيجة لهذا كله جاء تصوير قيس وليلى فى مسرحيته خليطا عنى شوقى فيه بالسرد أكثر مما عنى بتحليل الأشخاص والتعمق فى نفسياتهم ، وكان يتتبع خيط الحكايات التاريخية يرصها بعضها إلى

جانب بعض ، دون أن يلحظ التطور النفسى على حسب تجاوب الشخصيات مع الأحداث . ودون أن يعنى بالإيقاع الفنى والتبرير المنطقى لهذا التطور .

وقيس فى مسرحية شوقى فتى عربى طغت عاطفة الحب على جميع قواه الأخرى ، فلا نرى إلا هذا الجانب العاطفى الذى تدور حوله كل صفاته فى نطاق ذاتى محدود لا عمق فيه ولاتنويع . وتصطدم آماله بتقاليد الجاهلية فى حرمان من شبب بفتاة أن يتزوج منها . وهو فى صراع دائم مع هذه التقاليد ، ولكنه صراع يسير فى خط نفسى واحد مستقيم لا عمق فيه ؛ ولا يزال قيس يكرر عواطفه الذاتية فى مناسبات الأحداث المروية فى تاريخه على شكل غنائى محض ، وهو بذلك يتعرض للحوادث تعرضا ، من غير أن يؤثر فى مجراها ، ودون أن تحدث أصداء مختلفة الأبعاد فى حالته النفسية .

ويعرض شوقى صورة للبيئة السياسية والطبيعية فى أول المسرحية فى مجلس سمر ليلى مع صاحباتها ومع ابن ذريح ، وهذا هو الطابع الموضعى والإطار العام للأحداث ، وهو تقليد صار قاعدة فى المسرحيات منذ الرومانتيكيين ، وشوقى فيه متأثر بالرومانتيكية ، ولكنه يربط هذا الوصف بشخصية ليلى وقيس ربطا لا إحكام فيه ، ونفهم من هذا الحوار وما يليه فى نفس الفصل أن قيسا قد برح به الحب ، وأنه أليف الوحوش فى الصحراء ، وأنه لم يعد يألف البيوت ، على حين لم يعرض شوقى فى المسرحية ما يدعو قيسا لكل هذا اليأس ، فلم تكن خطبته لليلى قد فضت بعد . ولم يزل فى مكنته أن يرى ليلى ويتحدث إليها بتعلة أو بأخرى كما يحكى شوقى فى آخر الفصل الأول من مسرحيته .

وكانت شخصية ليلى فى المسرحية أكثر حياة من شخصية قيس ، فهى نهب صراع نفسى بين عاطفتها نحو قيس . وبين نزولها على التقليد الجاهلى خوف العار ، وتظل متردّدة حائرة ، فهى بينها وبين خاصتها وأهلها تعترف بعاطفتها ، وتنوء بعبء هذا الصراع ، وهى أمام الناس تتحاشى هذا الضعف خوفا من سلطان التقاليد ، وتحقد على قيس لأنه وضعها فى هذا المأزق .

وقيس فى مسرحية شوقى يغمى عليه نحو خمس مرات ، لمناسبة واهية أو لغير مناسبة ، وشوقى فى هذا يكرر المأثور من رواياته العربية دون تمحيص ، وقد سبق أن نبهنا أن كثرة الإغماء مما دسه الصوفية فى أخبار قيس ، وللإغماء عندهم معنى خاص ، كالجنون ، سبق أن أشرنا اليه . وحين يفيق قيس من إغماءته مع ليلى بعد مناجاته إياها فى الخلوة ، يكون والدها قد حضر ، فيدور حوار بين الثلاثة : قيس وليلى ووالدها . وفى هذا الحوار نرى جانبا حيا من جوانب ليلى ، إذ تستعطف والدها فى شأن قيس ، وتبدى نحوه حبا خالصا ، وترى أنه لم يذنب ذنبا يستحق عليه كل هذه الجفوة ، وأن التقاليد فى حقه ظالمة . وليس فى هذا تناقض مع حديثها السابق إلى ابن ذريح ، ولكنه الجانب الآخر من نفس ليلى فى صراعها القاسى بين عاطفتها وتقاليد قومها :

(المهدى والد ليلى موجها الخطاب لقيس بمحضر من ليلى)
(قيس وهو يحاول الوقوف فتسنده ليلى) :

عمّ لبيك عمّ

(المهدى)

حسبك فاذهب لا تظأ لى بعد العشية دارا

(ليلى)

أبى لا تجر على قيس

(المهدى)

لم لا إنّ قيسا على القرابة جارا

(ليلى)

أبى ما تراه كالفتن الذا وى نحولا ، وكالمغيب اصفرارا
وتأمل رداءه ويديه تجد النار أو تر الآثارا
أبى ، دعه يسترح ،

(المهدى)

بل دعينا لاتزيدى ياليل سخطى انفجارا

(قيس)

حسب يا ليل . حسب ذلا لعمى
وكفى حلفة له واعتذارا
عم ماذا جنيت ؟

(ليلى)

ماذا جنى قيس ؟ !

(المهدى)

نسيت الرواة والأخبارا

(قيس)

إنهم يأفكون يا عمّ

(المهدى)

والغيل
ألـيلاً غشيته أم نهارا ؟
ما الذى كان ليلة الغيل حتى
قلت فيها النسيب والأشعارا ؟

(قيس)

لم تكن وحدها ، ولاكنت وحدى
إنما نحن فتية وعذارى
جمعتنا خمائل الحىّ بالليل
كما يجمع الحمى السمارا
ليس غير السلام ، ثم افترقنا
ذهبت يمنة وسرت يسارا

(المهدى)

امض قيس امض ، لا تكس ليلى

كل حين فضيحة وشنارا

فكأنى بقصة النار تروى

وكأنى بذلك الشعر سارا

وكأنى ارتديت فى الحى ذلا

وتجللت فى القبائل عارا

امض قيس ، امض ؟

(قيس)

عم رفقا بليلى

وبقيس ، ولا تكن جبارا

الحذار الحذار من غضب الله

ومن سخطه ، الحذار الحذارا

(المهدى)

امض قيس ، امض ، جئت تطلب نارا

أم ترى جئت لتشعل البيت نارا ؟ !

وعقب ذلك يظل قيس ولهاناً، ينشد له أهله الدواء والطب دون جدوى ، ونعلم أنه حج به أهله ليشفى من حب ليلى فطلب من الله أن يزيده بها حبا على نحو ما نعرف من أخبار قيس العربية ، ثم يعرض نوفل وساطته على قيس ، يريد أن يشفع له عند الخليفة الذى أهدر دمه ، فيأبى قيس ويترفع :

(ابن عوف)

«أرضيتنى عند الخليفة شافعا يا قيس ؟

(قيس)

لا والواحد الخلاق

بل عند ليلى فامض ، فاشفع لى لدى

ليلى ، وناشد قلبها أشواق

وربما أراد شوقى بذلك إبراز صفة إنسانية أخرى غير صفة الهيام بليلى الطاغية على شخصيته ، وهى صفة العزة والفروسية والأنفة أن يستشفع إبقاء على حياته ، ولوكان لدى خليفة ، أو أن قيسا بذلك يكبر شأن ليلى عن أن يقرن بالخليفة ، وقد يكون فى هذا أثر من النزعة الصوفية التى أوردناها قبل من ترفع قيس الصوفى عن الملوك ، واحتقاره من يترامون على أعتابهم ، ولهذا معناه الاجتماعى والفلسفى الذى أشرنا إليه ، ولكن إشارة شوقى إلى عزة قيس وترفعه عابرة ، لا تتعمق ناحية نفسية جديدة من نواحى قيس .

ويتعرض قيس للكارثة التى بها يتحدد مصيره ، فى منظر التخيير ، تخيير ليلى بين قيس وورد ، ويسوق شوقى ذلك على يد الوسيط ابن عوف ، ومنظر التخيير هذا أكبر مناظر المسرحية صبغة فنية تمثيلية ، وفيه يبلغ صراع ليلى النفسى قمته ، وتنتهى فيه إلى الانتصار للواجب ضد العاطفة ، فتختار وردا على حبيبها قيس . وانتصار الواجب على العاطفة مألوف عند الكلاسيكيين ـ ولاشك أن شوقى أفاد من الشاعر الفرنسى كورنى فى وصف هذا الصراع . ولكن انتصار الواجب على العاطفة فى منظر التخيير هذا ليس سوى انتصار ظاهرىّ ، إذ إن ليلى لم تكن تؤمن بما تقول حين فضلت وردا ، ولكنها انساقت إلى هذا التفضيل ، وظلت مع ذلك وفية لقيس ، ثابتة على حبها إياه ، كافرة فى قرارة نفسها بزواج هى فى الواقع مجبرة عليه .

رباه ماذا قلت؟ ماذا كان من

شأن الأمير الأريحىّ وشانى

فى موقف كان ابن عوف محسنا

فيه وكنت قليلة الإحسان

فزعمت قيسا نالنى بمساءة

ورمى حجابى أو أزال صيانى

والنفس تعلم أن قيسا قد بنى

مجدى ، وقيس للمكارم بانى

لو لا قصائده التى نوهن بى

فى البيد ، ماعلم الزمان مكانى

نجد غدا يطوى ويفنى أهله

وقصيد قيس فىّ ليس بفانى

مالى غضبت فضاع أمرى من يدى

والأمر يخرج من يد الغضبان

قالوا : انظرى ماتحكمين، فليتنى

أبصرت رشدى أو ملكت عنانى

مازلت أهذى بالوساوس ساعة

حتى قتلت السنين بالهذيان

وكأننى مأمورة ، وكأنما

قد كان شيطان يقود لسانى

قدرت أشياء ، وقدر غيرها

قدرٌ يخط مصاير الإنسان

وحديث ليلى أو (مونولوجها) السابق نقطة التحول فى المسرحية ، فهى كما تقول قد قتلت اثنين بتسرعها فى القطع باختيار ورد ، وظلت وفيّة لعاطفتها ، ولذا لم تؤمن بزواج لا يقوم على قدسية العاطفة ، لأنه فى الواقع زواج إكراه . وهى فى ذلك مثل قيس ، كلاهما لا يؤمن بحقوق لمثل هذا الزواج ، على حين يعتقد كلاهما فى حقوق الحب ، وأن له قدسية ، لأنه رباط إلهى لا يكفر به سوى عبيد الأوهام والتقاليد البالية . وهذه العقيدة فى قدسية الحب ، والكفران بكل ما يقف فى سبيله عقيدة صوفية رومانتيكية

معا ، ولذلك تشابه فلسفة العاطفة عند الرومانتيكيين والصوفيين كما قلنا من قبل . وشوقى فى تصوير ليلى وقيس من هذا الجانب قد استفاد من شخصية قيس فى أدب الفرس والأدب الإسلامى جملة ، كما استفاد من اطلاعه على أدب الرومانتيكيين . ولهذا تأثير فى موقفين : أحدهما يتعلق بليلى ، وهى أنها بقيت عذراء بعد زواجها من ورد ، وهذا ما ليس له أثر فى روايات قيس العربية . وهو محكىّ فى جميع قصص قيس وليلى الفارسية والتركية . ولذا أقامت ليلى مع ورد إقامة المضطر ، تخضع له بحكم واجب ظاهرى ، وتمضى معه بقية عيشها على مضض ويأس . وكان ورد نفسه يؤمن بما تؤمن به ليلى من قدسية العاطفة ، ولذا نزل على إرادتها . ولم يقر بها . وإنما أمسك بها فى عصمته لأنه كان يحبها وحرصا على مكانته ومكانتها كما تقضى بذلك التقاليد القاسية . ولذا يصفها ورد فى حديثه عنها لقيس بالقدسية

«اذا جـــئتهـــا لأنـــال الحقوق
نهتى قـــداستهـــا أن أنـــالا»

ومن أجلِ إيمان ورد بقدسيتها هذه ، وأنه لا حق له قبلها ، جمعها بقيس وتركها معا ، ويفهم من الموقف الخاص بذلك فى المسرحية أن وردا ترك عفراء خادمتها ترقب ما يقولان . وهذا موقف شبيه فى الأدب العربى بموقف زوج عفراء من حبيبها العذرى عروة بن حزام فيما يروى من أخبارهما . ولكن شوقى يصبغ موقف ورد فى مسرحيته صبغة دينية مقتبسة من أخبار قيس الصوفية . فليلى فى مسرحية شوقى تصف وردا فى إجلاله لها وعدم تطلبه حقوق الزوجية منها . تصفه بالورع :

فورد يـــا عـــفـــر لا نـــظير لـــه
مروءة فى الـــرجـــال أو ورعـــا

وقد كانت إقامة ليلى على هذا اليأس فى منزل زوجية لا تؤمن بها سببا لداء عضال قضت نحبها على أثره . ومات قيس على إثرها .

والموقف الثانى الناتج عن إيمان قيس نفسه بقدسية العاطفة وبطلان الزواج الذى لا يقوم عليها . هو أن قيسا حين تعتريه الغيرة من زوج ليلى فى لقائه إياه . لا تلبث نيران غيرته . أن تنطفىء . إذ سرعان ما يصدق وردا فى أنه لم يقربها . وأنه هو الآخر ضحية التقاليد . ثم إنه يعرض على ليلى أن تهرب معه . ومسألة عرض الحبيب على حبيبته أن تهرب معه من منزل زوجها الذى لا تحب غير معروف فى الأدب العربى . ولكنه مألوف مطروق فى قصص الرومانتيكيين ومسرحياتهم بسبب فلسفتهم العاطفية ، وقد سن هذه السنة للرومانتيكيين جان جاك روسو فى قصته (هيلويز الجديدة) وتأثر شوقى هنا بالأدب الرومانتيكى واضح لا لبس فيه . وفى جميع هذه القصص والمسرحيات الرومانتيكية ترفض الزوجة الهرب مع حبيبها . تماما كما فعلت ليلى فى رفضها الهرب مع قيس .

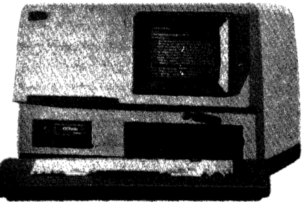
والموقفان السابقان : موقف ليلى وقيس من قدسية العاطفة ، وما ترتب عليها من عذرية ليلى ومن عرض قيس عليها الهرب ، متصلان أوثق اتصال فى مسرحية شوقى ، غنيان بمعانيها العاطفية التى أشرنا إلى مصادرها الصوفية الرومانتيكية معا . والموقفان من المواقف الفنية الحية المهمة فى مسرحية شوقى .

وقد التقت فى مسرحية شوقى آثار التيارات الفكرية السابقة عليه من فلسفية صوفية ورومانتيكية ، ولكن شوقى ـ على الرغم من إفادته منها ـ لم يوغل فى صوفية قيس ولا رومانتيكيته . كما لم يوغل فى التحليل النفسى العاطفى ولا الاجتماعى ؛ وأتى لنا بصورة لقيس ولمأساته مع ليلى ، لوّن بها أخباره العربية القديمة . وأكسبها بعض الجدة ، وخالف فيها الطابع الصوفى الفلسفى العميق فى الأدب الفارسى ، والطابع الفورى العاطفى المحض فى الأدب العربى القُديم . وفى ذلك رأينا ثلاث صور مختلفة لقيس ، وقد كانت الأخبار التى دسها الصوفية فى رواياته العربية مما سهل دخوله فى الأدب الفارسى فيلسوفا صوفيا ومفكرا اجتماعيا على طريقة الصوفية . وأصبح بذلك شخصية أدبية عالمية مرنة القلب منوعة الدلالة . أكثر حياة وتأثيرا وعمقا فى الدلالة من مجرد شخصية تاريخية محصورة فى دائرة أخبارها الخاصة بها . وفضل الشخصيات الأدبية على الشخصيات التاريخية أنها تصبح مجالا للتيارات الفكرية ، والمشاعر النبيلة الإنسانية ، وتصور القضايا العامة الخالدة ؛ فهى لا تقف عند حدود ما وقع . ولكنها تصور على حد تعبير أرسطو ما يمكن أن يقع ، وبهذا كان الأدب الموضوعى على هذا النحو أكثر فلسفة من التاريخ .

وقيس العذرى الصوفى الرومانتيكى ، يلتقى فى نبل إحساسه وعمق تفكيره ، وسامى حبه بشخصيته فاوست الفلسفية كما صورها جوتة فى الجزء الثانى من مسرحيته ، حيث يصل فاوست إلى الحقيقة عن طريق عاطفته وحبه للجمال ، وتنتهى مسرحية فاوست فى جزئها الثانى بهذه الجملة التى يمكن أن نضعها كذلك على لسان قيس كما رأيناه ، إذ يقول فاوست : «**إن الأنوثة تقودنا إلى الأعلى**» .



CRTronic



أصغر جهاز للصف التصويرى
فى العالم يستخدم صمام الأشعة
الكاثودية (C R T) ذو نتائج
عالية الجودة . . .

من لينوتيب ـ بول

سى . آر . ترونيك

الخصائص الفنية
للـ « سى . آر . ترونيك »

يعتبر إنتاج جهاز السى . آر . ترونيك من قبل شركة لينوتيب ـ بول بحق تطوراً رائداً فى مجال صناعة أجهزة الصف التصويرى نظراً للإمكانيات الضخمة لهذا الجهاز بالنسبة لحجمه وثمنه .

فهو الجهاز الوحيد فى العالم
الذى يستخدم تكنولوجيا صمامات الأشعة الكاثودية

ويصف مختلف اللغات ، ويتم تخزين اللغات وقراءتها باستخدام اسطوانات مغناطيسية صغيرة . ويتم تصحيح وتعديل النصوص باستخدام الشاشة المرئية ، أما الإخراج فيمكن الحصول عليه إما على الورق الحساس أو الفيلم .

ومن إمكانيات جهاز الـ CRTronic

- إعطاء أحجام مختلفة للحروف من ٤,٥ (أربعة ونصف) إلى ٧٢ بنط بزيادة نصف بنط أى ٦٧٥ حجم مختلف .
- *يمكن الحصول على شكل مائل للحروف العربى .*
- كما يمكن جعل الحروف مضغوطة .
- *وأيضاً يمكن جعلها مضغوطة ومائلة .*
- وكذلك جعل الحروف ممدودة .
- ويتم ضغط أو مد الحروف حسب رغبة المستخدم .
- كما يمكن أيضاً صف المعادلات الرياضية والرموز الكيمائية .
- وَالتَّشْكِيلُ الْكَامِلُ أَيْضًا لِلُغَةِ الْعَرَبِيَّةِ .
- يمكن الدمج بين اللغتين العربية واللاتينية على الورق الحساس وعلى الشاشة .
- يمكن الحصول على خطوط أفقية ورأسية حسب السمك المطلوب .

مكونات جهاز الـ سى . آر . ترونيك

- لوحة مفاتيح منفصلة يمكن تحريكها حسب راحة المستعمل .
- وحدة مركزية بها ذاكرة سعتها ١١٢,٠٠٠ حرف وشكل للتعامل مع النصوص وأخرى بها ذاكرة سعتها ١١٢,٠٠٠ حرف ورمز لحفظ أشكال الحروف وللتحكم فى وحدة التصوير .
- تخزين النصوص يتم على الاسطوانات المغناطيسية الصغيرة سعتها ١٦٠,٠٠٠ حرف تقريبًا على كل اسطوانة .

مع تحيات

مهندس
أحمد أحمد الخيشى
الخيشى هاوس

صندوق بريد رقم ٦ الظاهر — تليفون : ٩٢٣٤٧٣
برقيا : أوفست — تلكس : ٩٢٨٢٢
القاهرة : مكتب ومعرض ٢٥ ادريس راغب بغمرة
سجل وكلاء ٥٥٣

قراءة في مجنون إلزا

سامية أحمد أسعد

عنه

لم الحديث عن «مجنون إلزا» ، وهو نص فرنسى لشاعر فرنسى ، فى عدد عن الأدب المقارن ؟ هذا هو السؤال الذى نحاول أن نجيب عنه . ولسوف تبين الإجابة أن مجالات الأدب المقارن مجالات واسعة ، لم تعد تقتصر على قضايا التأثير والتأثر التى اعتمدت عليها اعتماداً كبيراً فى البداية .

ولا شك أن العنوان ، مجنون إلزا ، بمجرد ذكره ، يعيد إلى الأذهان قصة مجنون ليلى . وهذا ، فيما يبدو ، ما أراده الشاعر أراجون . وتسيطر على القصيدة شخصية المجنون الذى حرص الشاعر على إعطائه اسم قيس بن عامر النجدى ، كما فى الأصل العربى . لكن أراجون ، بمعالجته لهذه القصة المعروفة، أثبت أن الكاتب يمكن أن ينطلق من أسطورة ، أو قصة ، أو شخصية ، أو فكرة ، سبق أن تناولها آخرون ، ويحولها تحويلا تاما دون أن يقطع الصلة بين العمل الأدبى الجديد وأصله ومصدره .

وإذا رجعنا إلى الأدب المقارن ، وجدنا أنه يزخر بهذا النوع من المعالجة . كم من مرة تناول الكتاب أسطورة أوديب أو أنتيجون ، وأقربها إلينا مسرحية على سالم «أنت اللى قتلت الوحش» ؟ . وذكر مجنون ليلى مقرون ، بلا شك ، بمسرحية صلاح عبد الصبور «ليلى والمجنون» . واستوحى عبد العزيز حمودة أسطورة إيزيس وأوزيريس فى مسرحيته «الناس فى طيبة» . لن نطيل القائمة ، لكن هذه الأعمال القريبة منا فى الزمان تكفى لكى نقرر أن المقارنة قد تتمثل فى كيفية التحول من الأصل إلى صورته الجديدة . لا البحث عن الأصول والمصادر .

تغنى أرجوان بإلزا فى نصوص شعرية كثيرة ، لعل أهمها «إلزا» و«عيون إلزا» . وفى القصيدة التى نحن بصددها ، يغنى بها أيضا ، - لكن على لسان بطله «المجنون» . من منظور جديد ، وبطريقة مبتكرة كل الابتكار .

نشر أراجون هذه القصيدة الطويلة - ٤٦٠ صفحة من القطع الكبير - عام ١٩٦٣ . وهى تنتمى ببعض جوانبها إلى الملحمة ؛ إذ يتعلق الأمر بالأيام الأخيرة للحكم العربى الإسلامى فى غرناطة ، وآخر ملوكها ، وسفر كولومبوس . أعلنت عن موضوع القصيدة

بعض أبيات وردت فى ديوان أراجون السابق «إلزا» (١٩٥٩)، حيث نجد موضوعات كالغيرة، واليأس، اللذين يشعر بهما كاتب وإنسان عاشق ومحب. يقول أراجون فى «إلزا»:

«أحيانا تصل إلىّ من أسبانيا
موسيقى الياسمين ...
آه يا أرض الغزو الجديد
يا بلد الحجر والخبز الأسمر
ها نحن ذا كم أنتم
من أفريقيا إلى فونتارابى ...»

إن أسبانيا التى يتحدث عنها الشاعر فى «إلزا» هى أسبانيا الإسلامية فى العصر الوسيط، أولاً وقبل كل شىء؛ فالشاعر يتحدث عن سقوط آخر قلعة إسلامية فى هذا البلد، ولكن من وجهة نظر المهزومين لا المنتصرين، وما يمثلونه على المستوى الثقافى. لقد أحس، فى السنوات التى كانت تدور فيها الحرب بين فرنسا والجزائر، بحاجة ماسة إلى الكشف مرة أخرى عن تلك الثقافة، الثقافة العربية أو الإسلامية، التى قدمت لأوروبا مفهومًا جديدًا للحب، ونقلت إليها الفلسفة الإغريقية وكثيرًا من الأفكار والمفاهيم التى استفاد منها رجال عصر النهضة فيما بعد. يقول أراجون فى «أحاديث مع فرنسيس كريميو» (١٩٦٤):

«لا شك أن أحداث شمال أفريقيا هى التى جعلتنى أدرك جهلى، والنقص الثقافى الذى لم يكن خاصًا بى وحدى».

فى «مجنون إلزا»، يختلط الشعر بالنثر، ونجد أشكالاً أخرى من الكتابة لا تنتمى إلى أى منهما. نجد النشيد، والأغنية، والقصيدة المقفاة، وأبياتًا من الشعر الحر، ونثرًا إيقاعيا كثيرًا ما يرتبط بعنصر القص التاريخى. ومن حيث المضمون، يبعث الشاعر الماضى، بل يتدخل فيه أحيانًا، لكنه فى أغلب الأحيان، يجعل بطله المجنون يقرأ فى كتاب المستقبل. أما نسيج القصيدة، فيعتمد على عنصرين أساسيين متزامنين: مأساة ابن عبد الله الذى يحيط به أناس من علية القوم المستعدين دائمًا لخيانته؛ وشعب ممزق بين الفصائل، يتردد فى الاعتماد عليه ـ ولا يمكن إلا أن يرى القارىء فى كل هذا الحالة التى عاشتها فرنسا عام ١٩٣٩ ـ ١٩٤٠؛ ووجود شاعر ملهم، يلقب بالمجنون، يجوب الشوارع فى هذه الأزمنة المضطربة، ويتغنى بحب امرأة لم توجد بعد، اسمها إلزا. ولأن المجنون يعبد هذه المرأة بدلاً من أن يعبد الله، والأخطر من هذا، يعبدها فى حين أنها لن توجد إلا فى المستقبل، يطارد ويسجن بتهمة الكفر. وفى السجن، يواصل المجنون الغناء، تصحبه شخصيات أخرى، أقرب إلى الهرطقة منها إلى عبادة الله. وبعد أن يوسعوه ضربًا، يفرجون عنه. لكن الهزيمة، واحتلال الملوك الكاثوليك لغرناطة، يجبرانه على الفرار إلى الجبل، حيث يخفيه الغجر، ويتولون حمايته عندما يمرض إلى حد الهذيان. عندئذ، وبعد أن تكون غرناطة الأندلسية قد فقدت كل الأمل، يأخذ المجنون فى قراءة الأزمنة المقبلة والتغنى بها: زمان دون جوان الذى تحول فيه الحب إلى السخرية، ولقاء الكاتب الفرنسى شاتوبريان، وناتالى دى نواى، وقتل لوركا، والزمان الذى تأتى فيه إلزا. وعبثا يحاول المجنون استحضار إلزا بالسحر. وفى النهاية، يموت عند الفجر، بعد أن يلقى القبض على تابعه الأمين زيد، ويعذب حتى الموت أمام محاكم التفتيش. ويحدث كل هذا فى الوقت الذى تتجه فيه سفن كولومبوس إلى أمريكا. ويقول شاعر ١٩٦٣ على لسان المجنون:

«إن من يأخذ علىّ الاتجاه بنظراتى إلى الماضى لا يعرف ما يقول أو يفعل. إذا أردتم أن أفهم ما سيأتى، لا بشاعته فقط، دعونى ألقى نظرة على ما كان. فهذا هو الشرط الأساسى لنوع ما من التفاؤل».

هذا بالفعل خط أساسى فى هذا العمل المعقد. وهناك تيمة أخرى تتمثل فى فكرة معينة عن المرأة والحب، تحول الانطلاق الوجدانى نحو الله إلى المرأة والسعادة الدنيوية. و«مجنون إلزا» أيضا **تأمل غنائى فى الزمن، أو بالأحرى فى الأزمنة المختلفة التى يعيشها الإنسان، كما أنها مأساة الوطن، المباح المباع المخدوع، ومأساة ملك،** إنسان أعطى مؤرخو البلد المنتصر فكرة خاطئة عنه؛ إنه الملك ابن عبد الله الذى كان يود أن ينقذ غرناطة، ولم يعرف كيف يفعل، لأنه وقع فريسة لهذا التمزق الذى يمزق كل إنسان. إن «مجنون إلزا» قصيدة، نعم، لكنها قصيدة فلسفية، وغنائية، وتاريخية، بل نفسية. وهى تبدو وكأنها وصية ذهبية خلفها لنا مؤلفها لوى أراجون.

* * *

يعرف الجميع أن «مجنون ليلى» قصة عربية سجلها أبو الفرج الأصفهانى فى كتاب «الأغانى»، وأنها جزء من التراث العربى. وإطارها العام معروف أيضًا: يعشق قيس الشاعر ابنة عمه ليلى؛ ويتسبب شعره فى إذاعة قصة حبه لها. لذا، عندما يتقدم للزواج منها، ترفض القبيلة؛ وتتزوج ليلى من شخص آخر. فيجن قيس، ويختار العزلة. وفى النهاية، يموت العاشقان.

ثم تنافس شعراء الفرس فى نظم قصة ليلى والمجنون، مما يدل على تأثرهم الواضح بالثقافة العربية. ولقد أشار محمد غنيمى هلال إلى شخصية ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى فى كتابه «الأدب المقارن». نظم القصيدة اثنان من كبار شعراء فارس؛ النظامى الكنجوى الذى عاش فى القرن السادس، ونظم أيضًا قصة خسرو وشيرين، وعبد الرحمن الجامى الذى عاش فى القرن التاسع ونظم أيضا يوسف وزليخة.

ظل اسم قيس وليلى رمزًا للحب العذرى الصادق. ورد غنيمى هلال هذه العذرية إلى الأدب الفارسى. ومع ذلك، اختلفت

الآراء حول هذا الحب . يقول أحمد شمس الدين الحجاجى فى بحث عن مجنون ليلى عند شوقى :

« غذّت القصة المتصوفة ، فرأوا فيها رمزا للحب السامى ، واستخدموا معانيها فى حديثهم عن الحب الآلهى وتغنوا بليلى . وعدها البعض رمزا للذات الآلهية ، وعدها آخرون رمز « لا إله إلا الله » .

والقصة ، وإن كانت واحدة ، إلا أن لكل شاعر وقاص طريقته الخاصة فى عرضها . وتصوير مواقفها ومشاهدها ، وإجراء الحوار على لسان أبطالها .

كيف نشأت فكرة « مجنون إلزا » عند أراجون ؟ بالرغم من أننا نعتقد أن البحث فى هذا المجال لا يتعدى الافتراضات والاستنتاجات ، فإننا نسوق الأسباب ، المعلنة على الأقل ، التى جعلت اراجون يتجه إلى السياق العام لقصة ليلى والمجنون خاصة ، وأسبانيا الأندلسية عامة .

يقول أراجون إن فكرة القصيدة نشأت عنده عندما نطقت زوجه إلزا تريوليه باسم غرناطة :

« كان لابد أن يأتى يوم أعرف فيه ، عن طريق المرأة الوحيدة التى كنت أحبها ، أقصد المرأة الوحيدة التى أحببتها ، أغنية من بلدها البعيد . مستها غرناطة مسًا عجيبًا .

إنها قصيدة ميخائيل زفيتلوف التى عرفتها عن طريق إلزا ، وسمعتها ، بناء على طلب إلزا ، سمعت مؤلفها يلقيها ، فى حين كنت أجهل لغتها ، ولم أفهم منها سوى لازمة عن غرناطة . هذه القصيدة التى اختلطت فيها الخيول العربية بخيول القوزاق ... أصبحت روح قصيدة إلزا هذه . قصيدة تتحدث عن اضطرابات القرن العشرين الهائلة . حيث انتزع الرجال والنساء من اوطانهم . واقرأ فيها مصيرنا المزدوج ، ونداء غرناطة الغامض . والتعبير عما يربط حياتينا . وحلمينا المجتمعين ...

غرناطة ياحبى! غرناطة غرناطتى ...

لم تكن غرناطة بالنسبة لى ، قبل إلزا، إلا مجرد حنين يشبه أى حنين آخر، لكن أية بذرة تحتاج إلى الأرض والشمس لكى تزدهر وهكذا ارتفعت غرناطة من أرض أحلامى إلى نور المرأة التى نطقت باسمها » . (« مجنون إلزا » ، صفحة ١٥)

لكن الحلم بالمدينة الحمراء كان قد راود الشاعر طويلاً وتملكه الحنين إليها ، قبل أن تنطق إلزا باسمها :

« مرّ الوقت ، مرت سنوات كاملة دون أن يعاودنى حلم غرناطة . وكان يجب أن أنتظر حتى يبيض شعرى لكى أفهم ما تشتمل عليه هذه اللامبالاة من دوار ... عندما يحيا المرء القليل الذى تبقى له من العمر ، على هذه الأرض ، يعرف حقًا معنى مرور الوقت ...

مع ذلك ، لانحلم كل الأحلام وعيوننا مفتوحة . ذهبت إلى غرناطة فى خريف عام ١٩٢٦ عندما بدأت الرياح الباردة تهب عليها ... وبعد أن قضيت ثلاثة أيام فيها ، وليلة فى مغارة الغجر ، رحلت وأنا أفكر فى العودة إليها . لكن التاريخ هو الذى يسيرنا . وعندما عدتُ إلى أسبانيا ، كان دم لوركا قد لطخ جبين غرناطة . وحيث سقط لوركا ، بعد عودته من أفريقيا مع بعض الفرسان العرب ، كان غازٍ آخر يمنع أمثالى من دخول أسبانيا . وحدث ذلك عندما عاد إلىّ اسم المدينة الحمراء عن طريق مختلف تماما ... » .

(« مجنون إلزا » ، صفحة ١٤) .

وكان السبب المباشر فى نشأة القصيدة خطأ ورد فى تركيب جملة فرنسية : La veille oū Grenade fut prise.

حيث كان يجب أن تكون La veille du jour oū ....

وتجدر الإشارة إلى أن اهتمام أراجون بالشئون العربية والإسلامية كان نتيجة للظروف السياسية التى عاشتها فرنسا والجزائر آنذاك . فرض هذا الاهتمام نفسه على الشاعر بوصفه حدثا حاسمًا فى الحياة القومية الفرنسية . كان التعطش إلى العدل قد جعل بعض الأصوات ترتفع فى فرسا ذاتها مطالبة بوضع حد للتعذيب ، وإفساد كل شىء ، وإهدار الدماء . وتحويل الأطفال أنفسهم إلى وحوش . وقالت الأصوات إن كل هذا يجرى بينما يرتفع العلم الفرنسى فوق أرض الجزائر .

لكن السياق التاريخى لم يكن الباعث الوحيد على هذا الاهتمام ، إذ يتضح من دراسة شعر أراجون أن سحر الثقافة العربية الإسلامية قد تملكه دائما . وعندما سُئل عن ذلك ، تحدث عن أوجه الشبه الكثيرة بين الشعر العربى وبعض ألوان الشعر الفرنسى :

« ألا توجد بين شعرنا ، أقصد شعر جنوب فرنسا ، وشعر أسبانيا العربى ، علاقة قرابة وثيقة ؟ ... إن ما يشغل ذهنى ... هو العلاقة الروحية بين هذين اللونين من الشعر ، وتشابه مضمونهما ... أنا لا أرى أن هناك هوة تفصل بين البشر . فهم يولدون ويموتون فى كل مكان ، وبين كافة الشعوب ... عن طريق أسبانيا دخلت إلى عالم الروح الإسلامية الحميم ، تلك الروح التى كان كل شىء فيها غريبًا علىّ ... ربما لأن أسبانيا كانت أقرب إلىّ جغرافيا وفكريًا . وأقام التاريخ المعاصر بينى وبينها روابط ، وجسوراً يسرت الانتقال إليها . والسياسة لا دخل لها فى كل هذا ، إذ يتعلق الأمر بإحساس إنسانى معين ... »

لاشك أن من يقرأ « مجنون إلزا » يلمس فى كل صفحة فيها أثرًا للثقافة العربية والأدب العربى . لذا ؛ لن نتوقف عند هذه النقطة لكى نحصى الكلمات والعبارات ، والأفكار التى تؤكد ذلك . فمن الواضح أن أراجون قرأ كثيرًا من الكتب التى تتحدث عن تاريخ العرب وثقافتهم ، بحيث جاءت الصورة مطابقة للأصل إلى أبعد حد . يكفى فى هذا الصدد ، أن نشير إلى أن أراجون حرص على تأكيد معرفته بكل هذه الأمور ؛ فأورد فى نهاية الكتاب معجمًا

للكلمات العربية التى استخدمها فى القصيدة . والنص ذاته يزخر بالكلمات العربية المكتوبة بالحروف اللاتينية .ولا يقتصر الأمر على المفردات اللغوية ، بل يتعداها إلى الجو العام الذى وُفِّق الشاعر فى خلقه . على سبيل المثال ، الفصل الذى يتحدث عن «الحياة الخيالية للوزير أبى القاسم عبد الملك» يحمل بصمات واضحة «لألف ليلة وليلة» . هذا بالنسبة للمصادر العامة للقصيدة .

أما مصدرها الخاص فهو قصيدة الشاعر عبد الرحمن الجامى الذى يعترف أراجون صراحة بما يدين له به . وكثيراً ما يشير إليه فى القصيدة . ويوضح ، منذ البداية ، أن جامى نظم قصيدة مجنون ليلى قبل سقوط غرناطة بثمانى سنوات تقريبًا ، بينما كان فى السبعين من عمره وفى ختام القصيدة ، يقول على لسان المجنون ، أمام قبر الشاعر الفارسى الذى يتخيل نفسه أمامه :

«لقد كُنتُ السهم وأنت اليد التى تشد القوس ، والقوة التى تجعلنى أطير إلى المحبوبة عبر العاصفة . والآن ... أظلمت السماء ، وانغلقت أوراق الغابة ثانية ... جامى أياجامى ! أنت يا من أنا امتداد له ...

جمالك الخق جعلنى كما أنا الآن
كان المادة فى قلب الكلمات
موسيقاك العميقة مصدر صوتى ...
كانت مرآتك القلب الكبير الذى يلتقط
النور ويجعل منها ليلى ...»

(«مجنون إلزا» ، ص : ٤٢٠)

بالرغم من هذا ، يلاحظ أراجون أن قيساً العامرى كان بدويًا ، وأن النموذج الذى استند إليه كان حب قيس لليلى ، لا ذلك الحب الذى نجده فى قصائد شعراء الفرس .

ويلفت أراجون النظر إلى أن بطل «مجنون إلزا» لم يتخذ اسم قيس العامرى «الذى مات من الحب فى بلاد نجد» ، إلا بعد إصابته بالجنون . لكن ، كيف عرف قصة قيس وليلى ؟ يفترض الشاعر أن نصها وصل إلى غرناطة بطريقة ما ، وأن المجنون وجده فى أحد الحوانيت . عندئذ ، نشأت فكرة جنون الحب فى حى البائسين :

«ها هو ذا قارىء وضع نفسه مكان عاشق ليلى
وفقد مثله اسمه واسم ابيه فى نظر الجميع
لم يعد أحد يدعوه إلا بالمجنون
واستبدل فقط باسم ليلى اسم حبيبته
اسم ليس من هنا أو من المغرب أو فارس
اسم لم يتغن به أحد فى الليل فى قوافل العرب
ويشبه كثيرًا ثمرة مثلجة فى قيظ الصيف ...»

(«مجنون إلزا» ، ص : ٥١)

الشعر هو أول شىء يربط بين أراجون والمجنون . فكلاهما شاعر ، قبل أن يكون عاشقًا لإلزا ، أو ليلى ، بل لأن كليهما عاشق لإلزا . يقول المجنون عن مفهومه للشعر :

«أسمى شعراً الصراع بين الفم والهواء والصمت ، ذهول الزمان ، وحيرة الضلال المطلق .

أسمى شعراً الصرخه التى تنتزعها المتعة منى ، أو الجملة التى يستقلها الحجر .

أسمى شعراً ما لايتطلب الفهم وما يتطلب ثورة الاذن» .

(«مجنون إلزا» ، ص : ٢٢)

والشعر مبدأ حياة أراجون ، بالرغم من أنه كتب النثر أيضًا ، تمامًا كما كان الشعر اللغة الأدبية المفضلة عند العرب . لذا ، لا تخلو القصيدة من الإشارة إلى أهمية الشعر والشعراء فى غرناطة :

«كل ما يمكن أن تضمه غرناطة من شعراء يأتى إلى ضفاف
النهر ليتناقش إلى أن تُنهك قوى الشمس .
وعددهم فى هذه المدينة من الكثرة بحيث يشبهون حقلاً
غطّته طيور السمّان . ألا يحفظ الناس فيها أبيات الشعر
قبل أن يتعلموا القراءة أو حتى القرآن ؟
منذ أن ملأ هذا الشعب إسبانيا وكأنها كأس .
نسى المحاربون رائحة الجمال .
وعندما تحدث أشياء مذهلة .
يقوم الأطفال ليرتجلوا بأفواه لها لون المطر ...»

(«مجنون إلزا» ، ص : ٢١)

والشعر يدرس فى غرناطة مع القرآن والحديث ، بل قبلهما أحيانًا :

«من نافذة المدرسة لا تسمع قط كلمات الرسول،وإنما شعر ابن زيدون والغزالى ...»

(«مجنون إلزا» ، ص : ٣١)

وأكد أراجون أهمية الشعر عندما أفرد فصلاً خاصًا من الكتاب لأغانى المجنون . كيف وصلت هذه الأغانى إلى أراجون ؟ إن زيدًا ، الصبى الذى كان يقوم بخدمة المجنون ولازمه طوال حياته ، هو الذى عنى بتسجيلها ، وجعل لكل قصيدة عنوانًا ، لكى يتيسر له الرجوع إليها عند الطلب . إلا أن زيدًا لم يسجل إلا أغانى الحب فقط .

«دهش بعض العلماء فيما بعد أن زيدًا لم يسجل الزجل أو القصائد الأخرى التى خص بها النجدى قصة غرناطة ومأساتها ، كما هو معروف للجميع ، وإنما سجل فقط تلك القصائد التى تتحدث عن إلزا وحبه لها ...»

(«مجنون إلزا» ، ص : ٦٢)

ولما سئل عن سبب ذلك ، قال إن الكتابة لم تجعل لما يزول ، بل لما يبقى ، وإن أستاذه المجنون علّمه أن « مستقبل الرجل هو المراة ، لا الملوك » . (ص : ٦٢) .

والشعر ، فى « مجنون إلزا » يتخذ أشكالاً مختلفة متعددة : الشعر الحر ، الشعر المنثور ، النثر الشعرى ، الخ .. والقصائد متنوعة الوزن ، والبحر ، والقافية . وإزاء هذا التباين ، أحسّ أراجون أنه معرض للنقد ؛ مما جعله يدافع عن كتابه ويستشهد بالشعر العربى :

« هل يجب أن أقول لأولئك الذين قد يأخذون على الخلط بين الشعر والنثر ، واختيار أشكال من القول لا تنتمى إلى هذا القطب أوذاك ، هل يجب أن أقول لهم إن الشعر العربى غالبًا ما كان إيضاحًا لتعليق نثرى أو بحث شعرى ، تتخلله بعض الأمثلة والقصائد ؟ » .

(« مجنون إلزا » ، ص : ١٦)

ويضيف أن الشعر الفرنسى ، كالشعر العربى ، يمكن أن يعمد إلى هذه الأشكال الوسطى ، ومن بينها ذلك النوع من النثر المسمى سجعًا ، والذى يعتبر القرآن أفضل مثال له .

هناك أبيات مرتجلة ، على حد قول الشاعر ، مثلما فى « يرتجل رجل المرج قصيدة ردًا على الغريب » (ص : ٣١) ، وأخرى أقرب إلى شعر العامية ، كما فى « ما يراه العامة » (ص : ١١٧) ، وأغان ، وقصائد أقرب إلى المسرح ، ينطقها صوتان يجرى بينهما حوار ؛ « فى المرآة المحبوبة » ، ويدور الحوار بالشعر بين الأم (عائشة) وابنها الملك .

وحظى الزجل بإيثار الشاعر له ؛ فهو يكثر من استخدامه ، ويحرص على أن يشير إليه عنوان القصيدة . وجدير بالذكر أنه لا يترجم كلمة زجل ، وإنما يكتبها بالحروف اللاتينية . ونسوق ، فى هذا الشأن ، مثالين ، أحدهما « زجل قنطرة العود » التى يلتقى عندها العشاق :

« هى وحدها لها السماء
التى لا يمكن أن تأخذوها منى
هى وحدها لها القلب
وليجرؤ أحد على انتزاعه أوشقه
هى وحدها تبلغ الأحلام
التى تحول يدى إلى رماد
هى وحدها تقلت من اللهب
كما يفعل السمندل
هى وحدها تفتح روحى
لما لا يمكن سماعه
هى وحدها ومن يعرف من أين
يأتى الطير إلى الزمان الحلو » ...

(« مجنون إلزا » ، ص : ٥٣)

والآخر قصيدة ينشدها قيس ابن عامر ، وعنوانها « زجل المستقبل » :

« المرأة مستقبل الرجل
إنها لون روحه
إنها صوته وضجيجه
إنه بدونها مجرد سباب
مجرد بذرة بلا ثمرة
له ينفث هواء وحشيًا
حياته ملك للخراب
ويده ذاتها تهدمه
أقول لكم إن الرجل وُلد
للمرأة وولد للحب
سيتغير كل شىء فى العالم القديم
الحياة أولاً ثم الموت
وكافة الأشياء المتَقاسَمة
الخبز الأبيض والقبلات الدامية
سيُرى الرجل والمرأة معًا ويسقط
عن حكمها الثلج كالبرتقال » .

(« مجنون إلزا » . ص : ١٦٦) .

ومن أجمل القصائد التى ينشدها المجنون قصيدة بعنوان « يدا إلزا » :

« أعطنى يديك من أجل القلق
أعطنى يديك اللتين طالما حلمتُ بهما
اللتين حلمت بهما فى وحدتى
أعطنى يديك لكى أُنقذ
عندما آخذهما فى شَرَكى البائس
شَرَك الراحة والخوف والعجلة والانفعال
عندما آخذهما كماء الجليد
الذى يفلت من كل مكان من بين يدى
هل تعرفين أبدًا ما يمر بى
ويغزونى ويشيع الاضطراب فى
هل تعلمين أبدًا ما يخترقنى
وما خُنته عندما ارتجفتُ »

(« مجنون إلزا » . ص : ٦٩)

* * *

لا يجمع بين « مجنون ليلى » و « مجنون إلزا » ، حب الشعر وأهميته فحسب ؛ وإنما الوظيفة الدرامية التى يقوم بها أيضًا . فى « مجنون ليلى » ، يقف الشعر الذى يقوله قيس فى ليلى حائلاً دون زواجه منها . ثم يتمثل فيه وجود ليلى الغائبة عندما يختار قيس الحياة المنعزلة فى الصحراء . والشعر أيضًا أداة يعبر بها قيس عن جنونه . إذن ، فى « مجنون ليلى » ، الشعر عقبة وعزاء فى آن . ويمكن أن نقول بطريقة ما

إن الشعر كان سببا . ضمن أسباب أخرى ، فى انتهاء قيس العامرى إلى الموت .

فى «مجنون إلزا» ، يلفت المجنون الأنظار إليه بقوله الشعر أيضًا . وهو الوحيد بين الشعراء ـ على حد قول أراجون ـ الذى ظل يتغنى بالحب . فى زمن صار كل شىء فيه إلى الهلاك والدمار . وينتهى به قول الشعر إلى المحاكمة . فهو يقول الشعر فى امرأة يعبدها بدلاً من أن يعبد الله . والأخطر من ذلك أن هذه المرأة ، إلزا ، لم توجد بعد . وهنا ، يبتعد أراجون عن أصل القصة العربى ، ويوجه الشعر إلى مسار جديد كل الجدة .

إن قصائد الحب التى كتبها المجنون فى إلزا ، وسجلها زيد، هى وسيلته فى الوصول إلى زمان إلزا ، إلى المستقبل ، والأداة التى تمكنه من قراءة ذلك المستقبل والسيطرة عليه ، والمشاركة فى صنعه . وكان الشعر أيضا أداة عمد إليها أراجون ليسجل اسم إلزا فى صفحات التاريخ . تاريخه الشخصى وتاريخ فرنسا ، ويتغلب على الزمان الذى يمضى . وهكذا يرتبط الشعر بتيمة الزمان التى يوليها الشاعر أهمية كبرى فى قصيدته .

تنتظم من فصل إلى فصل . فى «مجنون إلزا» ، مجموعة من التأملات الشعرية والفلسفية . تدخل فى سياق قصة حب المجنون ومأساة غرناطة فى شكل فواصل غنائية . وهى تبدو وكأنها أداة لا يمكن أن تقاس بها العلاقة بين زمان البشر وتتابع الأحداث ، وهى علاقة تحققت بالشعر .

ويتمثل تأمل أراجون فى الزمان فى إقامة علاقة معينة بين عدة أحداث . والشاعر يعرف الزمان بهذه العلاقة ، ليس بتتابع الأحداث أو تزامنها . لأن الزمان لا يتمثل فى كل حدث على حدة .

ويرى أراجون فى الزمان مفهومين : مفهوم سيكولوجى ، وآخر يعتبر الحاضر مرآة للماضى والمستقبل .

وتحتل تيمة الزمن عدة قصائد فى «مجنون إلزا» ، منها «رؤية المستقبل» ، و«الساعة» ، و«حكاية المرآة ــ الزمان» . أما دراسة الزمان ومعناه ، فيمكن أن تنطلق من وجهتى نظر مختلفتين : الإيحاء بالتغيير ، والانتقال المستمر أو غير المستمر من موقف إلى آخر ، أو الإيحاء بالحركة الداخلية للحياة .

ويلاحظ أحد المستشرقين أن أراجون طلب يومًا تفسيرًا لأزمنة الفعل فى العربية . ويضيف : هل كان أراجون يعرف أن هناك من ميز ، قبل بروست ، بين زمان الأنفس ، أى الزمان الداخلى ، وزمان الآفاق ، أى زمن الساعات ؟

وتعبير أراجون عن الزمان يتم أساسًا ، من خلال المرآة والساعة ، والتشابه بينهما . وتتضح العلاقة بين الزمان والمرآة أفضل ما تتضح فى «حكاية المرآة ــ الزمان» :

«فى العالم المرآة لا حب إلا حب واحد يزيف أى تبادل ظاهرى ..
فى العالم المرآة يدخل كل شىء ما عدا المراه
إذا كنت مرآة امرأة فهى لا تراك
إذا كنت مرآة نفسك لا باب إلا بابك على العالم
إذا كنت مرآة مرآة عن أى شىء تتحدثان معًا .
لكن إذا كانت المرآة مرآة زمان بدلاً من المكان
لما الذى يجرى على صفحتها ...
تخيل فقط مرآة يعكس فيها الزمان الزمان
تخيل الصورة التى يأتى بها إليك
هذه المرآة التى لا ترى فيها نفسك بل تراها هى
تخيل المرآة ــ الزمن تسكنها الصورة ــ الحب
ربما استطعت أن تدرك عندئذ تمزق من يرى المستقبل» ...

(«مجنون إلزا» . ص . ٢٠٠ ــ ٢٠١)

والساعة صورة أخرى للمرآة . فهى لا ترى الوقت الذى تشير إليه . لذا ، كانت رؤية الإنسان محدودة . ومن المستحيل أن تمتد إلى ما لا نهاية :

«ألا تستطيع أن تحل الساعة وتتخيلها فى شكل آخر
لا لتسجيل الوقت الذى تعطى لك فى سيرها
ولكن لإجبارها على سلوك سبل
رفض أن يسلكها هذا الجواد الفاسد
وإذا كان الإنسان قد خلق عقرب الساعة لكى يتبعه فهو
لا يستطيع أن يجد آلة تروضه» .

(«مجنون إلزا» . ص . ١٩١)

ولا ينبغى أن يكون الكاتب شبيها بالساعة التى تسجل الوقت فوظيفة الشاعر أكثر طموحًا وتعقيدا :

«التغلب على الزمان حتى فى قانونه
وإعطائه معنى نظام عكسى
لا توجد فى رأيى مشكلة أخرى» .

(«مجنون إلزا» . ص : ١٩٢)

وهناك جانب آخر للواقع المرتبط بالزمان : تعارض الماضى والحاضر ، وترابطهما فى آن واحد :

«إنه الزمان الثقيل زمان الآفاق المحدودة
الزمان الذى يمضى ومع ذلك يبقى
الزمان الأسير الذى يسمى زمانًا
طالما ظننت أنى أسلك هذا الطريق
الذى يخترقنى بين الأمس والغد» .

(«مجنون إلزا» . ص : ١٩٢) .

لا يتخلى أراجون عن السمات الذاتية الفردية التى تعبر بها مأساة زمان البشر عن نفسها ، ويحاول ، عن طريق الصورة الشعرية ، أن

ينتقل من النسبي إلى اللانسبي ، من واقع الحياة الداخلية ، إلى الواقع الذى يغير العالم الخارجى ؛ فهو يرى أن التفسير الصحيح للأحداث هو التغيير بعينه . والعلاقة بين النسبي واللانسبي علاقة عضوية يبقى عليها أراجون فى مستوى عال . نجد أولاً زمن الحياة الذى يمضى :

« أسمع جيدًا نزيف الزمن
لدرجة أننى أرى فى كل لحظة آخر لحظة
ويتحول الزمان بين أصابعى الزجاجية
وعند ركبتى إلى محنة قاسية » .

(« مجنون إلزا » . ص : ٣٣٢)

والتعبير الفسيولوجى عن الزمان تعبير واضح ظاهر ، يتمثل فى علامات محسوسة تدل على تفتت الحياة الذى يرفض الإنسان التسليم به ، وإن كان يفرض نفسه عليه فرضًا . ونذكر من بين الأشكال التى يتخذها هذا التعبير ، الحوار الذى يجرى بين الشاعر وعارض الباليه ـ وهو أشبه بالمخرج ـ الذى يقترح تصوير شيخوخة المجنون الأندلسى على خشبة المسرح . يرد أراجون عليه فى القصيدة بقوله :

« أفهمُ أفهم لكن ما الحاجة إلى إظهار الشيخوخة ، يكفى الرجل العجوز
الذى يمكن أن يكون هنا بطريقة تجريدية راقصًا شابا وجميلاً جدًا ...
إذن الشباب ذاته فكرة نسبية للغاية »
قد تكفيك للإشارة إلى ذلك خصلات بيضاء كبيرة غير منتظمة فوق وجه خال من التجاعيد » ...

(« مجنون إلزا » . ص : ١٨٦)

والشيخوخة حقيقة لا يسلم بها المرء إلا بصعوبة :

« أشعر بألم النظرة الضائعة ، وخضوع الكتف
وجفاف الوجنة وذبول البشرة وهذه الوصمة المبكرة
علامات الحياة قبل عيش الحياة وتنازل النظرة
وأسوأ ما فى الأمر هو مع ذلك ما نحدسه إزاء ثنايا الروح السابقة لأوانها » .

(« مجنون إلزا » . ص : ٢٧٤)

هكذا ننتقل من الحقيقة المادية إلى حقيقة أخرى معنوية ، وتصبح شيخوخة الروح محاكاة ساخرة لشيخوخة الجسد .

ونجد فى « مجنون إلزا » طبيبًا فيلسوفًا ، تخيل أراجون أنه يعالج المجنون المختبىء فى مغارة الغجر ، بعد سقوط غرناطة . يقول الطبيب .

« لا ينبغى أن تبدو لنا تغييرات قيمة الزمن كما تبدو ، أى تصورًا فلسفيًا لا يستطيع أن يفهمه العامة : يشعر كل منا بهذه التغييرات فى حياته الخاصة ... فزمن الطفل غير زمن الرجل ، وزمن الساعات ، باعتباره زمنا موضوعيا ، يختلف كقيمة ذاتية فى نظر كل منهما . إن ساعة الزمن تبدو للطفل أطول بكثير ، وتبدو أقصر للعجوز ، وكأن الإحساس بالزمن يتغير ، ويسرع ، كلما قل ما تبقى للإنسان من عمر » ...

(« مجنون إلزا » . ص : ٣٧٢)

والنظرة الجدلية إلى زمن الإنسان وعلاقته بزمن التاريخ هى الخلفية التى نجدها وراء اللحظات الهامة المؤثرة فى « مجنون إلزا » . ومع كل قصيدة وكل تعليق يليها تتصاعد ، فى خطين متوازيين ، مأساة المجنون ومأساة غرناطة . وشيئًا فشيئًا ، يشعر القارىء بألم المجنون فى الحاضر ، واقتراب نهاية غرناطة المهددة بحرب ضروس ، والقلق أمام المستقبل الذى تشير إليه رؤية مزدوجة للزمان :

« اسمعوها تبكى داخل نفوسكم
حكايات الزمان الماضى .
إن البذرة الرهيبة التى تنثرها
تنضج من قصيدة إلى قصيدة
الثورات المتكررة » .

(« مجنون إلزا » . ص : ٣١٢)

وفكرة الزمان فكرة نسبية فى حد ذاتها :

« إذا نظرت إلى الوراء ، جعلتنى تفاصيل الحياة القديمة أشعر بالتغييرات الكبيرة التى تمت . لم نعد نشعر حتمًا بالبرد فى الشتاء . وإذا كان ثلث البشر لا يجدون بعد شيئًا يأكلونه ، فهذا يمثل تحسنًا رائعًا للمصير الإنسانى . إن الالتفات إلى الماضى معناه الإيمان بالأفضل .

لكن ، إذا كنت لا أتخيل المستقبل بل أراه ، وأصدر الحكم على ما أمامى ، لا على ما خلفى ... ماذا سيكون رأى المجنون فى ؟ هل ينتشى قريبى المسكين حقًا بالطائرات والكهرباء ؟ أطلقوه فى باريس ، فى زمان إلزا ، ولسوف يعتقد أنه فى الجحيم . إن ما أراه تقدمًا ضرب من العذاب بالنسبة له » ...

(« مجنون إلزا » . ٤٠٨ ـ ٤٠٩) .

وكما ربط أراجون فى القصيدة بين مأساة المجنون ومأساة غرناطة ، يربط ، فى الزمان ، بين مأساة غرناطة والأزمنة الحديثة : بدأت المأساة مع سقوط غرناطة ، وامتدت إلى الحرب العالمية الثانية ، وعام ١٩٤٠ بصفة خاصة ، وحرب الجزائر . هكذا اتصل الماضى بالحاضر ، وتحول الشعر من مجرد ترف إلى طريقة مبتكرة لقراءة التاريخ :

« فى رندة ، لأول مرة ، ألقى اللهب من السماء على مدينة البشر ، ألقى ذلك المطر الذى تتحدث عنه السورة الخامسة والعشرون من القرآن .. أكتب هذا وأنا أتنزه فى باريس التى خلت فجأة ، فى هذه الساعة التى سقطت فيها أول رصاصة من السماء ... إن رندة

عام ١٤٨٥ لا تبعد نظرى عن أوران أو عن غرناطة . هنا ، طورت النار التى اخترعها فكر الإنسان ، لأول مرة ، لكى تهدم براءة الحياة ، من السماء . مهما قلتم لى أن حريق رندة يشبه حريق هيروشيما ، فهو مجرد يوسفية أمام الشمس » ...

(« مجنون إلزا » . ص : ١١٦) .

وفى مرآة غرناطة التى تعكس حاضرنا ، تبين أن أول وآخر مغامرة يمكن أن يقوم بها الإنسان فى عالم الواقع هى مغامرة الحب . هكذا يشهدنا أراجون على مأساة أصيلة كانت فى الماضى ، ويتغلب على المسافة التى تفصل بين الماضى والحاضر ليغوص بنا فى واقع زمننا . وتكمن ، وراء كل هذا ، أزمنة فجر جديد يرى الشاعر نوره ، وتستند مغامرة الزمن إلى رؤية جريئة قام بها شاعر جن بحب إلزا .

وإذا كان المستقبل الذى حلم به المجنون لم يأت إلا بالويلات والحروب ، فهذا لا يعنى أن أراجون شاعر متشائم . فالمستقبل عنده يظل قيمة إيجابية مرتبطة بالنور والأمل ، والأفضل . والمستقبل هو الذى سيشهد حكم الرجل والمرأة معًا . وتعبر عن كل هذه المعانى قصيدة « رؤية المستقبل » :

« أتكلم معك وتهربين منى
أتبعك وتطيرين
عيناك فى مكان غير مكانى
قلبك ملكته كلمات أخرى
وفى الحاضر الأعمى
أيامى أيام مطر
أتكلم معك وكلك
مع أحلام هناك
تهربين منى وتسلكين سبلاً
لا تعرفها خطاى
أتبعك وأخشى
ما تسمعينه بعيدًا

ماذا ترين ياحبيبتى
ولا يُسمح لى أن أراه
ماذا تقول هذه الأصوات
البعيدة بحيث لا أصدقها
تقول لك أنت التى لا أؤمن إلا بها
ولا أقوى على ترك صليبى
هذه الحياة تنتهى
يا حبى يامطلق الوحيد
من أجلك تشرق شموس
لا غسق لها
هذه الحياة طويلة قصيرة
يا حبى فما وراء الأحلام
الغد ليس آيتى
الغد ليس مجالى
لا أستطيع الوصول إليه
حتى فى نهاية الحياة
ما المستقبل
أجهل ذلك وتعرفينه

تقولين لى أشياء غامضة
على أعتاب الأزمنة المنيرة
وقبل الورود لا تكون
أشجار الورد إلا براعمًا
يزدهر كل شىء حيث تحطين
يا إلزا التحولات » .

(« مجنون إلزا » . ص : ٩١ ـ ٩٢) .

الزمان إذن هو البطل الرئيسى فى القصيدة . أما بقية الشخصيات فتتمثل فى غرناطة ، والمجنون ، وإلزا . قلنا إن مأساة غرناطة تعكس مأساة المجنون ، وإن سقوط غرناطة يتفق زمنيًا مع موت المجنون . أما إلزا ، فشخصية توجد بالقدر الذى يجرى به الحديث عنها . وبما أن الشاعر المجنون لا يكف عن ذكرها ، يكاد وجودها فى القصيدة يعادل وجوده . والمجنون هو همزة الوصل بين حاضر غرناطة ومستقبل إلزا على مستوى آخر ، تقمص شخصية قيس العامرى ، الشاعر العربى العاشق . وهو فى الوقت نفسه صورة من الشاعر أراجون ذاته . ومن ثم ، نرى أن المجنون هو الشخصية المحورية فى القصيدة .

والمجنون شاعر عجوز ـ بعكس قيس الحقيقى ـ يقول مالا يفهمه ، ويعتبر آخر الشعراء الذين تحدثوا عن الحب والقبل . لكن هذا الشاعر لا « يهتم بالبحر أو القافية » ، ولا يفهم إلا « معنى الكلمة القاسى كسكين مشحوذ يمرره تحت رموشه » . (ص : ٢٤) . وهو يتنبأ بقدوم إلزا ، ويتغنى بحبه لها فى غرناطة القرن الخامس عشر ، كما يذكر سلفا مأساه العاشقين اللذين سيفرق بينهما الزمان فى القرون المقبلة . وشخصية المجنون هذه ليست جديدة فلقد سبق أن جاء ذكرها فى كتابات أراجون . واعلنت عنها آخر أبيات « إلزا » :

« عندئذ ستُسمع تحت نبرة الهذيان
فى الكلمات العمياء صرخات الجنون
سيُسمع لحبى لك انفجار ازدهار
شجر الورد البشرى الكبير » ...

(« إلزا » . ص : ١٧٥)

لكن غناء المجنون هنا يعلو أكثر مما علا فى « الشعراء » ، و « إلزا » ، و « الرواية التى لم تكتمل » . ويتخذ نبرة هاذية سامية ، ويعبر عن حب كبير شامل ، ملك على الشاعر فؤاده ، وعرضه للتهديد والحظر . أما جنون قيس فيكمن فى حبه لإلزا حبًا جمًا ، وتغنيه بالمرأة والرجل ، قبل أن يحين زمانهما . لهذا ، يسخر منه الجميع .

من الناحية التاريخية ، المجنون على حق فى إيمانه بالمستقبل ، والسعادة ، والحب . يقول أراجون فى هذا الصدد ، فى حديث له مع ف . كريميو :

«مجنون غرناطة الذى عاش فى القرن الخامس عشر ، رجل تكون فكره وفقاً للمناقشات الفلسفية التى دارت فى العالم العربى فى الفترة السابقة ، حيث كان الرأى أن الأسرار ملك لله ، وأن الله يكشف عن بعض الأمور للبشر. لكن الفلاسفة العرب الذين استندوا إلى الفلسفة الإغريقية ـ التى لم تكن معروفة إلا قليلا، والتى كشفوا عنها للآخرين ـ رأوا أو رأى بعض منهم على الأقل أن التقدم هو بالذات تقدم الإنسان على الله ... وكان المجنون يرى أن هذا التقدم سيهيئ الظروف المناسبة لتكوين ثنائى المرأة والرجل ، إذا استمر ... »

هذا برغم أن مأساة العالم الحديث وانعكاسها فى الوعى البشرى بدأت فى غرناطة ، عام ١٤٩٢ . وربما كان هذا سبباً إضافيا لاختيار أراجون لهذه المدينة وتلك الفترة .

وكلما مر الوقت ازداد هذيان المجنون خطورة ، وازدادت المأساة قوة وعنفاً :

«عندما اقترب المجنون من الأزمنة التى يطير فيها الإنسان ، تملكه تعب شديد لأن عدد الأشياء التى لا تُفهم كان يزداد بدلاً من أن يقل كما تصور دائماً ...

كان يبدو أن التغلب على السرطان وحرث الأرض بلا حارث أكثر إلحاحاً من تكوين ثنائى الرجل والمرأة، واتخاذ توازنه كمحرك لذلك المجتمع الجديد الذى زاد الحديث عنه .

تملك قيسا تعب بالغ . وإذا كان قد رأى الفرق بين الأدوات التى اخترعت وأدوات عصره ، فهو لم يدرك ، فيما يبدو ، أى تغيير فى أمراض عصره الأساسية . وتملكه القلق ؛ لأن زمان إلزا قد آن ، ولأن المرء يقل علماً كلما تعلم ، ولأن الألم ، والموت ، لم يتغيرا ، أخذ يخاف عليها ...

(مجنون إلزا ، ص ٣٦٤)

خاف المجنون عليها ، كما خاف أراجون على إلزا تريبوليه ، فى زمن الاحتلال الألمانى ، وكما خاف عليها دائماً ، وعلى حبهما . ولكن الخطر كان أكبر هذه المرة : فهو خطر الإبادة النووية الذى يجثم على قصيدة غرناطة ، وكأنه سحب عاصفة صيفية تتجمع غيومها فى سماء زرقاء صافية .

وجدير بالذكر أن حب المجنون تحول من حب الله إلى حب المرأة . ويرى أراجون أن فى هذا خروجا على الدين ، وعلى العادات والتقاليد الموروثة :

« إنه كالوثنى الذى لا يعرف الطريق إلى الحجر الأسود
ويتجه بعبادته إلى امرأة غريبة على الإسلام
لذا لا نحترم جنونه الذى لا يفسر
ويقطع الصلة بكل قواعد الحب المتفق عليها » .

(«مجنون إلزا» ، ص : ٥١)

لكن حب المجنون يظل تصوفًا ، أقرب إلى العبادة ، كل ما هنالك أن المعبود قد تغير :

« إذا أردت التحدث إلى هذه المرأة ، وأى فرق بين الصلاة والغناء ، لن أخفى حبى تحت ستار الدين وأتظاهر بتوجيه ما يعود إلى هذه المرأة إلى الله » ...

(«مجنون إلزا» ، ص : ٥٤ ـ ٥٥)

ويعطى المجنون للمحبوبة أجمل الأسماء لتختار بينها ، و « تجعل منها عقدًا ليوم واحد سرعان ما تلقيه » ... وهى أيضا القبلة التى يتجه إليها بصلاته .

وكما ينزع المتصوفون إلى الكمال بتأملهم الذات الإلهية ، يخلق المجنون إلزا ، بحبه لها وتصوفه ، ويكتسب ذاته من خلال هذه العبادة :

« إنها القمة هنا قمة ذاتى على الأقل
واسخروا منى لقد توصلت إلى ذلك » ...

(«مجنون إلزا» ، ص : ٣٩٧)

هكذا احتفظ أراجون باسم المجنون ، قيس ، وجعل منه إنسانًا جن بحب امرأة يخاطبها وكأنه من المتصوفين . لكنه أدخل تغييرات جوهرية على الأصل : إلزا مجرد اسم امرأة يعشقها المجنون بخياله لأنها نشأت من خياله . والحب حب عذرى ، لكنه متجه إلى المستقبل لا الحاضر . وغير أراجون أيضًا فى زمان القصة ومكانها ، وجعل من قصة المجنون صورة من قصة شعب وبلد ومدينة ، ومن ثم ، ربط بين العام والخاص ، وجاءت القصيدة أقرب إلى الملحمة التاريخية . وإذا كان أراجون قد اعتمد على الإطار العام لقصة معروفة ، فلقد أتى بمعالجة مبتكرة ، هى قراءة ذاتية وموضوعية فى تاريخ إسبانيا العربية الإسلامية .

المراجع :

L. Aragon: «Le Fou d'Elsa», Paris, Gallimard, 1963.

C. Haroche: «L'idée de l'amour dans le **Fou d'Elsa** et l'oeuvre d'Aragon», Paris, Gallimard, 1966.

J. Sur: «Aragon, le réalisme de l'amour» Paris, Editions du Centurion, 1966.

Y. Gindine: «Aragon, Prosateur Surréaliste». Genève, Droz, 1966.

ألف ليلة وليلة

فى المسرح الفرنسى

هيام أبو الحسين

قصص ألف ليلة وليلة قديمة قدم الدهر ، ويكاد يكون من المستحيل حصر الأعمال الأدبية التى استقت مادتها من هذه الحكايات ، والتى نجدها فى الآداب الشرقية والغربية على السواء ، فى صورة روايات وأشعار ومسرحيات ، أو قصص تحكى للأطفال ، أو مجرد حكم وأمثال . لذا فقد رأينا أنه من الأفضل أن نقتصر على غزو ألف ليلة وليلة لبلد واحد هو فرنسا ، وظهورها فى فن أدبى واحد وهو المسرح .

ظهرت أولى المسرحيات الفرنسية المستقاة من ألف ليلة وليلة فى أوائل القرن التاسع عشر ، أى فى تلك الحقبة التى أعلن فيها الكتاب الفرنسيون ثورتهم المرتبطة بالرومانتيكية ، وتدفقوا على الشرق ، مهد الحضارات ، ومهبط الوحى على شهرزاد . وكانت ألف ليلة وليلة حينذاك فى نظر الغربيين رمزا للشرق الأسطورى ،على الرغم من أنها كانت فى الشرق نفسه مبعدة عن الدوائر الأدبية الرسمية .

لقد ظلت ألف ليلة وليلة فى الشرق العربى جزءاً من التراث المنقول شفاها حتى بداية القرن التاسع عشر ؛ وكان كثير من أهل الأدب والمثقفين يرتابون فى قيمتها ، على الرغم من شعبيتها الضخمة . أما فى الغرب فإنها احتلت منذ مطلع القرن الثامن عشر مكانة مرموقة ، لاتضاهيها إلا مكانة الإلياذة والأوديسة . ومن هنا كان إقبال الكتاب عليها ، واتخاذها مادة لإنتاجهم . ولكى تفهم هذه الظاهرة من ظواهر الأدب المقارن لابد أن نعود إلى الوراء لنتتبع ألف ليلة وليلة فى شكلها ومضمونها ، ونحدد نظرة الشرق إليها ، ثم نصحبها فى رحلتها إلى الغرب . أو بالأحرى إلى فرنسا ، وتكيفها مع الذوق الأدبى ، وتغلغلها فى المسرح الفرنسى .

إن ألف ليلة وليلة غنية عن التعريف ؛ فمن منّا لم يقرأ فى آونة ما من حياته ، جزئيا أو كليا ، تلك الحكايات التى بفضلها أنقذت شهرزاد رقبتها ورقبة بنات بلدها من سيف الجلاد ، وهذبت أخلاق شهريار ، فتحول من طاغية متعطش للدماء ، إلى زوج مخلص وحاكم عادل ، وعاهل رفيق برعاياه ؟

إن قصص ألف ليلة وليلة دبجتها وأثرتها أقلام الكتاب والنساخ على السواء ، وتناقلتها ألسنة الخاصة والعامة والمحترفين من الرواة على مرّ العصور . ووجد فيها الكبير والصغير ، والمتعلم والأمىّ ، والغنى والفقير ، متعة فنية لاتضاهى ؛ فهى تجمع بين العامية والفصحى ، وبين الشعر والنظم ، وبين السجع اللفظى والنثر الأدبى ، وبين سهولة الحديث وعمق الفكرة . فإذا ماتجاوزنا الشكل إلى المضمون ، ودلفنا إلى حناياها ، وجدناها تخاطب العقل والقلب معا ، وتجذب السمع والبصر ، وتغذى الروح والخيال ،وما أحسبنى أغالى إن قلت إن ألف ليلة التى حار المؤرخون فى تحديد منشئها ومصادرها وتاريخ

ظهورها إلى حيز الوجود ، قد حوت بين دفتيها كل الأنواع الأدبية التى عرفتها الإنسانية منذ فجر التاريخ؛ إذ نجد فيها التيار الواقعى الذى يصف الحياة بحلوها ومرّها ؛ فشهرزاد تدلف إلى قصور ذوى الجاه لتتحدث عن بذخهم ، ثم تطرق بيوت الفقراء لتصور رقة حالهم، كثيراً ماتتطرف فى هذه الواقعية حتى تصل إلى مايمكن أن نسميه بالطبيعية ؛ فلا تحجم عن وصف مناظر منفرة ، ولاتتورع عن ذكر ألفاظ نابية،وتتلاعب بالمشاعر ، وتثير الأشجان أو الحماسة ، مثلما يفعل هوميروس وزولا .

أما قصص الأسفار فتحملنا على أجنحة سحرية إلى السند والهند والبنغال،وتصف فى بلاغة ومبالغة الأخلاق والعادات ، والحاصلات الزراعية والمنتجات الحرفية ، والمخلوقات الحقيقية والكائنات الخرافية، مما حدا بنقاد الغرب إلى اعتبار ماركو بولو حفيداً من أحفاد السندباد ، وقارنوا بين أسفار الرحالة الشرقى ورحلات جاليڤر الشهيرة ، كما قارنوا بين البلاد الأسطورية التى زارها السندباد وتلك التى تنقل بينها أوليس ، وترنم بها هوميروس فى ملحمتيه الخالدتين . وكثيرا ما يتسم هذا اللون من القصص بالخيال الجامح والغرابة المحيرة فى تصوير البقاع والكائنات والمخاطر والأهوال التى يتعرض لها الأبطال . ونحن إذا أمعنا الفكر فيها وجدنا بعثا لأساطير الماضى التى تدور حول الآلهة الشمسية والقمرية والنارية ، آلهة الخير والشر ، آلهة مصر وبابل وآشور ومابين النهرين .. الخ . وحكايات ألف ليلة تخرج من سباتها لتتقمص شخصيات وأدواراً جديدة ، وتتكيف مع روح العصر ، ومع المعتقدات أو الخزعبلات التى تسوده ، وتتحول إلى ملائكة طاهرة ، أو مردة وشياطين مهلكة ، تساعد هذا،وتخذل ذاك ،وتقطع آلاف الأميال فى لحظات كالبرق الخاطف ، وتخرج الكنوز الدفينة من مكمنها فى البر والبحر ، تحيل العمران خرابا والخراب قصورا ، وتأتى بالخوارق والمعجزات التى تحير الألباب . وقد يكون هذا هو السبب لوصف البعض هذه الحكايات بأنها ضرب من الخرافات ، ولكنها فى الواقع تشبع غريزة التطلع لمعرفة المجهول واستشفاف الغيب والتحليق فى آفاق بعيدة تخرج الإنسان من واقعه ، مهما كان هذا الواقع جميلا أو كئيبا ، شأنها فى ذلك شأن مانسميه اليوم بأدب الهروب من الواقع .

ويمتزج الواقع بالخيال ، والتطرف بالاعتدال، فى القصص العاطفية التى لم تترك لونا من ألوان الحب إلا ذكرته بإيجاز أو إسهاب . ومامن شك فى أن بعض هذه القصص ــ وليست كلها ــ تصور الإنسان عبداً لغرائزه وشهوته ، وتلح على النواحى الحسية،وتفيض فى وصف تفاصيلها بواقعية متطرفة ، أو قل بخيال جامح . ولكن البشر أنواع ، وفى كل زمان ومكان نجد إنسانا يعيش على الفطرة ، وآخر لايريد مقاومة غرائزه ، وثالثا يسعى لإشباعها بكل وسيلة . وهذه القصص الجريئة لاتختلف كثيرا عما أنتجه الأدب الغربى منذ ظهور التيارات التى تدعو الإنسان إلى التحرر من كل قيد يفرضه عليه المجتمع بتقاليده ، والتى حرّفت فيما بعد فأدت إلى مانراه اليوم من تحرر طاغ وفوضى ضارية،جعلت الإنسان يتردّى أحيانا إلى مصاف الحيوانات .

ومن المؤسف حقا أن هذه الحكايات طغت على ماعداها من قصص عاطفية ، شاعرية رومانتيكية ، تتغنى فيها شهرزاد بعذاب المحبين ، تلك التى يمكن أن يندرج بعضها تحت مايسمى بالحب العذرى ؛ ذلك الهوى الفتاك الذى يذهب بحياة الأبطال ، كما طغت أيضا على القصص الرمزية التى نرى فيها البطل يجتاز الأهوال للوصول إلى محبوبة نائية صعبة المنال ، وحيث تتلاحق الرموز فى هذه القصص كما يحدث فى شعر التصوف أو العشق الإلهى وأصدق مثال على ذلك قصة الحسن البصرى .

إن أبطال قصص الحب يعبّرون عن المشاعر والأحاسيس المتنوعة التى تهز النفس البشرية : شأنهم فى ذلك شأن نظرائهم فى الآداب الشعبية والكلاسيكية ؛ منهم من يعانى من الغيرة أو الحقد ، ومنهم من يذوب رقة وحنانا ؛ منهم المخلص المتفانى ، ومنهم الغادر المرائى ... منهم من ينال مطلبه ، ومنهم من يقضى دون نيل مناه .

ولما كانت الأسفار والحب هى المحاور الرئيسية التى حاكت شهرزاد حولها قصصها الساحرة،رأينا الكثير من الأسر الشرقية المحافظة تحرّم على أولادها ، خاصة الفتيات ، قراءة كتاب ألف ليلة،خشية أن تصيبهم العدوى ، فيندفعوا وراء لذة الحب ، ويتعلموا أساليب المكر أو يشدّوا الرحال ويغادروا الديار أضف إلى ذلك أن الشرق يستهويه جمال اللفظ ورصانة الأسلوب وسحر البيان ، فى حين أن ألف ليلة لاتحجم عن استخدام الألفاظ العامية أحيانا،والتراكيب الركيكة المبتذلة ، كما هو الحال فى الروايات الشعبية أيا كانت ، مما حكم على هذا الكتاب بالنفى من دائرة الإنتاج الأدبى الرسمى ، وإن ظل متداولا على ألسنة الرواة الذين حفظوه من الضياع .

هذا ما كان من أمر ألف ليلة وليلة فى الشرق العربى،إلى أن قررت المطبعة الأميرية بالقاهرة نشرها فى مطلع القرن التاسع عشر ، فكان هذا اعترافا بالقيمة التراثية لهذا الكتاب الذى سبقنا الغرب إلى الإشادة به . فتى وكيف اكتشف الغرب هذه القصص ؟ وأى مصير لقيته فى أوروبا ؟

تدل الدراسات التى تناولت الأدب الشعبى الأوروبى فى العصور القديمة والعصور الوسطى على أن القصص والأساطير لم تكف عن التجوال بين الشرق والغرب منذ الأزل . كان يحملها التجار والملاحون ، والغزاة والفاتحون ، وحجاج بيت المقدس ، والباحثون عن ذهب أفريقيا ، وحرير الصين ، وتوابل الهند ، وعطور جاوه . وبفضل هؤلاء وأولاء انتقلت أسطورة إيزيس وأزوريس إلى اسكانديناوه ، وترنم شعراء التروبادور المتجولون فى فرنسا بالحب العذرى وشهامة الفوارس ، وتسربت إلى أوروبا القصص الرمزية التى كتبها بيدبا على ألسنة الطيور والحيوانات،والتى قلدها لافونتين فى خرافاته ، وبعضها موجود بالفعل فى ألف ليلة . واختلط أبطال ألف ليلة وليلة ومخلوقاتها الخرافية ومايأتونه من خوارق بما تحكيه الأساطير اليونانية والرومانية والأسرار الكهنوتية المسيحية ، وانصهرت عناصر جاءت من هنا وهناك فى بوتقة الحكايات الشعبية التى تتحدث عن الجان والمعجزات وتروى مغامرات الأبطال فى بلاد العجائب .

وفى أواخر القرن السابع عشر حدث كشف كان نقطة تحول فى تاريخ ألف ليلة ومصيرها . فقد عثر المستشرق الرحالة أنطوان جالان على مخطوط عربى قديم لهذا الكتاب فقرر نقله إلى اللغة الفرنسية . وكان جالان من أساتذة الكوليج دو فرانس ومن المتشبعين بقواعد المدرسة الكلاسيكية التى تقوم على مراعاة الذوق واللياقة وتحاشى المبالغة . ومن هنا جاء رد فعله حيال القصص الجريئة مماثلا لموقف الشرقيين منها ، ولكنه أدرك قيمة الكتاب،ولم يحكم عليه بالموت من جراء عيوب يمكن علاجها . قام هذا المستشرق بعملية «تطهير» للنص من الشوائب التى علقت به على مرّ القرون ، واختار من القصص مايتناسب مع ذوق الجمهور ، ثم «فَرْنَس» ماانتقاه مثلما فعل كورنى وراسين عندما عالجا بالفرنسية روائع المسرح اليونانى والرومانى . وقاما بعملية «فرنسة» لأبطال العصر الهلينستى .

ظهرت ألف ليلة وليلة بالفرنسية فيما بين سنة ١٧٠٤ وسنة ١٧١٣ ، وسرعان ماتوالت طبعاتها ، وانكب الأوروبيون على ترجمتها إلى لغاتهم الجرمانية والسلافية واللاتينية ، وأخذ المستشرقون ينقبون عن مخطوطات وكتب قديمة مماثلة ، ينقلونها من الفارسية أو الهندية أو العربية إلى الفرنسية ، فظهر كتاب «ألف يوم ويوم» ، و«مائة ليلة وليلة» ، وعمد الكتاب الفرنسيون إلى تقليد هذا اللون فظهرت سلسلة «قصص الجان» Le Cabinet des Fées ، وألّف كريبيون الابن مجموعة من القصص وصفها بأنها تترية أو آسيوية .

ثم تحول الشرق إلى قالب يصب فيه فلاسفة القرن الثامن عشر آراءهم التقدمية ، ويندون عبره بمساوىء عصرهم التى أدت إلى اندلاع الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، ويدعون — عن طريقه — إلى الإصلاح المنشود . ونذكر من ذلك على سبيل المثال لا الحصر «الرسائل الفارسية» (١٧٢١) للكاتب مونتسكيو ؛ و«صادق» و«زنوبيا» لڤولتير.... الخ .

وعلى ذكر ڤولتير فهو — رغم تهكمه وسخريته من الشرق وتقاليده فى أكثر من موضع — يتصور — فى كتاب «رحلة العقل» Voyage de la Raison رحلة وهمية فى بلاد «ألف ليلة» . يتنقل أثناءها بين الهند والصين وبلاد الفرس والقسطنطينية عاصمة الدولة العثمانية آنذاك . ويقارن بين نظمها وبين مايعيبه على بلاده ؛ فهو يستغل هذا الإطار الشرقى ليعبر عن ضيق الفرنسيين بالنفقات الباهظة التى تقوم بها الدولة ، والتى تغطيها ضرائب تفرض على الشعب وتُعفى منها الطبقات «المميزة».وينادى ڤولتير — فى كتابه — بجعل المواطنين سواسية فى الحقوق والواجبات ، وإيجاد توازن بين الجريمة والعقاب، وإلغاء التعذيب ، واحترام ملكية رب الأسرة وتحريم نزعها . ويندد فيلسوف الثورة الفرنسية بحكم يجمع بين السلطتين الدينية والدنيوية ؛ وهو أمر لم تعرفه البلاد التى قام «عقل» فولتير برحلته إليها .

وفى أواخر القرن الثامن عشر اندلعت نار الثورة الفرنسية ، وكان ذلك إيذاناً بزوال الملكية المستبدة . وإذا كان فلاسفة ذلك القرن وعلماؤه هم الذين قوضوا أسس الملكية ، فإن أدباءه وفلاسفته دكوا حصونا لم تكن أقل مناعة واستبدادا ، وهى حصون الكلاسيكية ، فواكبت الثورة الفرنسية ثورة أدبية هى الرومانتيكية،وأخذت تبحث عن مصادر وحى جديدة خارج حدود القارة الأوروبية ، فاستهواها الشرق ببساطته الأزلية،وقيمه الروحية ، وحياته الوادعة التى لم تكن قد عرفت بعد القلاقل والاضطرابات . وفى عام ١٨٠٠ على وجه التحديد أعلن فريدريك شليجل فى «الأثنيوم» Athenaeum ميثاق التحالف بين الشعر والمعرفة ، ونادى بالتوجه صوب الشرق للبحث فيه عن «قمة الرومانتيكية» . وكانت معرفة أوروبا بالشرق قد تجاوزت — حينئذ — مجرد المعلومات النظرية التى تكفلها القراءة ، وتحولت إلى اتصال مباشر بعد أن استولت إنجلترا على الهند ، وأسس وليم جونس وزفاقه فى البنغال «رابطة كلكتا» التى أصبحت — فيما بعد — نواة «الجمعية الآسيوية» المعروفة ببحوثها عن الشرق ، والتى تعددت فروعها فى القرن التاسع عشر ، فعمت معظم البلاد الأوروبية .

وفى فرنسا بصفة خاصة ازداد التحمس للشرق ، خاصة بعد الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨) التى فتحت أمام الفرنسيين آفاقا حضارية لم تكن تخطر لهم على بال . وفى الوقت نفسه زاد الإقبال على مدرسة اللغات الشرقية فى باريس ، تلك التى حاضر فيها وتخرج منها الرعيل الأول من المستشرقين الفرنسيين .

استفادت «ألف ليلة» من هذا التحمس الجماعى للشرق وأسراره ، فأصبح لايمر عام دون طبعها كليا أو جزئيا ، أو نشر قصص منفردة منها فى صياغة جديدة . ولم تعد «ترجمة» جالان النص الوحيد المتبادل ، بل سارع المستشرقون فى فرنسا وانجلترا وألمانيا وغيرها إلى انتقاء بعض القصص وإصدارها فى ترجمة علمية ، تتمشى مع المفهوم الرومانتيكى الذى يسعى إلى إبراز الطابع المحلى والخصائص المميزة لكل بلد على تعاقب الأزمان والأجيال . ونذكر على سبيل المثال — أن كازميرسكى قام بترجمة أمينة لبعض سور القرآن الكريم ووضع قاموسه الشهير ، وأصدر ترجمة دقيقة لقصة «أنيس الجليس» التى تتميز بأسلوبها الرفيع وكثرة مافيها من الأشعار (١٨٤٦) ، واتبع نهجه شربنو الذى نشر عام ١٨٥٣ بمفرده قصة «شمس الدين ونور الدين» وقصة «جودر الصياد» بالاشتراك مع تيرى . ولاقت حكاية «دليلة المحتالة» التى تروى ألاعيب الشطار نجاحا ساحقا ، وترجمها شربنو عام ١٨٥٦ ثم أرنوه عام ١٨٧٩ . ولن يتسع المقام لذكر كل مانشر من ألف ليلة وعنها طوال القرن التاسع عشر ، ويكفى أن نتصفح ببليوجرافيا فيكتور شوڤان التى صدرت فى ليبج (١٩٠٠ — ١٩٠٥) لندرك مدى الاهتمام بالشرق العربى .

كان من الطبيعى — إذن — أن يقبل الأدباء على قصص ألف ليلة، ليقتبسوها فى إنتاجهم ، كما حدث من قبل بالنسبة للتراث الكلاسيكى ، وكذلك بالنسبة للقصص الدينى والأساطير والموضوعات التاريخية التى عالجها الرومانتيكيون . وأولى القصص التى تناولها المسرح الفرنسى هى قصة «على بابا والأربعين حرامى» .

وكلنا يعرف قصة على بابا الحطاب مع أخيه الطماع والأربعين لصا ، وكيف نهب على بابا كنزهم قبل أن يلاقوا حتفهم على يد مرجانة المكارة . ولكن قد لايعرف البعض أن هذه القصة لاوجود لها فى أى طبعة من الطبعات المرجعية الأساسية لألف ليلة ، بل هى من تلك القصص التى أضيفت إلى الطبعات الحديثة ، وظهرت أول ما ظهرت فى ترجمة جالان الفرنسية . وأول من اقتبسها للمسرح الفرنسى كاتب من جنوب فرنسا هو جيلبير بيكسيريكور (١٧٧٣ — ١٨٤٤) الذى صاغ منها ميلودراما رومانتيكية عام ١٨٢٣ . وبعد ذلك بعشرة أعوام (١٨٣٣) تناول الموضوع نفسه أوجين سكريب (١٧٩١ — ١٨٦١) ، وهو من أخصب الكتاب المسرحيين الذين عرفهم القرن التاسع عشر؛ فقد نشر بمفرده أو بالاشتراك مع غيره حوالى أربعمائة وخمسين مسرحية ، منها الدراما والأوبرا والڤودڤيل والأوبرا كوميك . وبالرغم من أن بيكسيريكور كتب ميلودراما بينما وضع سكريب «على بابا» فى قالب ڤودڤيل ، لكن هناك صفات مشتركة بين المسرحيتين ، وأهمها المغالاة فى إثارة المشاعر ، وفى تصوير بؤس على بابا ، وشراسة اللصوص ، وجو الغابة المخيف ، ثم بذخ على بابا والنعيم «الشرقى» الذى يرفل فيه . وهذه المبالغات الرومانتيكية التى لم يصحبها عمق فى الفكرة ، أو فى تحليل المواقف والشخصيات ، أدت إلى ضياع هاتين المسرحيتين فى طى النسيان . وذلك عكس ماحدث للأوبرا كوميك الاستعراضية التى ألفها عام ١٨٨٧ ألبرت ڤانلو (١٨٤٦ — ١٩٢٠) مع وليم بوزناخ (١٨٣٢ — ١٩٠٧) .

وتتكون المسرحية الفرنسية من ثلاثة فصول وثمانى لوحات . ونلاحظ أن المؤلفين غيرا كثيرا من تفاصيل القصة العربية ، وأدخلا تعديلات على الشخصيات الرئيسية . فيبدو على بابا حطابا مسكينا لاشريك له فى الحياة سوى جاريته مرجانة . وقاسم ابن عمه وليس أخاه . وهو تاجر كبير تعاونه زوجته زبيدة فى إدارة متجره الذى يضم الكثير من العمال . وتدور التعديلات حول ثلاثة محاور رئيسية هى : محور التناقض ، ومحور الواقعية ، والمحور الاستعراضى الذى يعتمد اعتمادا كبيرا على الطابع الشرقى .

إن التناقض من المقومات الرئيسية لأية مسرحية ، وقد أبرز برجسون دوره فى المسرح الكوميدى بالذات ، عند وضع كتابه الشهير Le Rire. (١٩٠٠) . والمقصود هنا هو التناقض بين الشخصيات والأوضاع التى توجد فيها ، والتناقض — هنا — واضح من البداية إلى النهاية : التناقض بين بؤس على بابا مثلا وبذخ قاسم . ولإبراز هذه النقطة خصص الكاتبان اللوحة الرابعة لما أسمياه «كوخ على بابا» . ولم يكتفيا بذلك بل سرعان ما ألقيا به على قارعة الطريق ، وقد صدر حكم بطرده وبيع أثاثه الرث وثيابه البالية ، بعد أن عجز عن تسديد الإيجار . أما قاسم فيشهد مسكنه بثرائه ، وكذلك متجره المكتظ بالبضائع المتنوعة . وهذا المتجر له وظيفة مسرحية أخرى سنعود إليها فيما بعد .

ويصاحب هذا التناقض المادى تناقض معنوى عكسى . إن طيبة على بابا «الفقير» ، ورضاه بما قسم الله له ، يناقضهما جشع قاسم «الغنى» الذى لايشبع ، والذى نراه فى المسرحية الفرنسية يتصرف بشكل يتنافى مع نخوة الرجولة والشهامة الشرقية ؛ فهو الذى يطرد على بابا من مسكنه ، ولايتردد فى الانضمام إلى اللصوص الأربعين كى ينجو من القتل ، ثم هو الذى يشى بابن عمه على بابا فى نهاية المسرحية .

والتناقض بين شخصية على بابا وشخصية قاسم يوازيه تناقض آخر بين رفيقتيهما . أما مرجانة جارية على بابا الكتوم فهى مثال للإخلاص والتفانى ؛ لاهم لها سوى إسعاد سيدها ؛ وهى شديدة التمسك به برغم فقره ، بينما زبيدة زوجة قاسم لايعنيها سوى ثروته . وفضولها هو الذى يؤدى إلى الكارثة التى تذهب بحياة زوجها فى النص العربى ، وإلى تحوله إلى لص وحرمانه من هويته فى النص الفرنسى .

وهذه الشخصيات — وإن كانت تقوم بأدوار رئيسية متماثلة فى القصة العربية والمسرحية الفرنسية — تنطوى على اختلاف كبير فى تصرفاتها وفى ردود أفعالها . ويرجع هذا الاختلاف إلى البيئة التى أنتجت هذه الشخصيات . وكلا النصين «واقعى» على طريقته ، ولكن شتان بين الواقعية الشرقية البدائية والواقعية الغربية الفاضحة ، وكذلك بين الواقعية التى تتحملها القصة كنوع أدبى ، وتلك التى تتقبلها الكوميديا الاستعراضية .

ومرجانة — فى النص العربى — تتصرف بوحشية بدائية ؛ فهى عندما تكتشف مؤامرة اللصوص المختبئين فى الجرار تصب عليهم زيتا مغليا فيموتون حرقا . ولاتختلف مرجانة — فى هذا الإطار — عن بعض الشخصيات النسائية الأخرى فى ألف ليلة ، تلك التى لاتتورع عن الانتقام الوحشى ممن يسئ إليها ، وذلك عن طريق السحر أو الخصاء أو القتل . إنها ترد العدوان بمثله ، أو بما هو أشد ضراوة . وهذا العنف البدائى قد شدّ بيكسيريكور مثلا فحرص على التمسك به فى الميلودراما التى أشرنا إليها آنفا ؛ خاصة أن الميلودراما الرومانتيكية تمزج بين القبح والجمال ، وبين العنف والرقة ، وتلجأ إلى استثارة الجماهير بالمشاهد الدامية . أما الكوميديا الاستعراضية فهى على العكس من ذلك ، تستهدف إشاعة البهجة والحبور . ولذلك يحذف المؤلفان كل الأحداث الدامية ؛ فاللصوص لايقتلون قاسما أو يمزقون جثته للتمثيل به ، بل يرق له قلب جلاده فيعفو عنه ، بعد أن يشترط عليه أن يذيع نبأ موته ، فيتنكر فى زى لص وينضم إلى العصابة . وفى نهاية المسرحية تكتفى مرجانة بتسليم اللصوص إلى العدالة بدلا من قتلهم .

وإذا كانت هذه التغييرات قد أضعفت دور مرجانة ، فهناك تغييرات أخرى أعطت أبعادا جديدة لدور على بابا وقاسم وزبيدة زوجته ؛ فهذه الشخصيات يستخرجها الراوى العربى من بيئة ذات نظام اجتماعى بسيط ، يعتمد فيها الفقير على التحطيب ، والغنى على التجارة . ولاتعطنا القصة الأصلية أية تفاصيل عن نوعية تجارة قاسم أومداها ؛ فقد يكون قاسم من التجار الرحل ، أو صاحب حانوت صغير ، يعيش فى بحبوحة من العيش دون أن يصل إلى حد البذخ . وبعد موته يضم على بابا أرملته «زبيدة» إلى أسرته التى ينتهى دورها

عند هذا الحد أما المسرحية الفرنسية التى أبرزت بؤس على بابا وثراء قاسم كما قلنا ، فإنها أرادت أن تعبر بصورة هزلية عن عذاب الفقراء والمعدمين من العمال الذين خرجوا إلى الحياة ، دون أن يتعلموا أية حرفة أو مهنة (مثل على بابا) ، فوقعوا ضحية استغلال البرجوازية الغنية (التى يمثلها قاسم) ، تلك البرجوازية التى تطردهم من ديارهم وتحسدهم على النذر القليل ، وتستكثر عليهم أى رزق إضافى . أما زبيدة فهى تمثل نوعية من نساء الطبقة البرجوازية ، التى تطمع فى السلطة والجاه ، ولاتتورع عن اتخاذ أية وسيلة لتحقيق مآربها ، حتى لو انتهى بها الأمر إلى الاتجار فى عرضها . ونحن نرى هذه الأرملة الطروب ــ غداة « وفاة » زوجها ــ تذهب للقاء على بابا وتراوده عن نفسها طمعا فى ثروته ، كما أنها لاتستحى من محاولة الإيقاع ببعض صبية المتجر فى حبائلهالا لشئ سوى لمتعة الحسية . ولاعلاقة بين هذه الصور وألف ليلة ؛ ذلك لأنها تنبع من المجتمع الفرنسى الذى زاد فيه الإجحاف والجشع والانحلال بعد حرب ١٨٧٠ ، تلك التى دارت رحاها بين فرنسا وألمانيا . وقد عبر عنها كتاب المدرسة الطبيعية الذين صوروا الحياة« على الطبيعة » ، إميل زولا فى قصصه ، كما ألح عليها أنطوان مؤسس « المسرح الحر » فى إخراجه مسرحيات معاصريه من أمثال هنرى بيك . ومن الجدير بالذكر أن زبيدة تشترك فى كثير من الصفات مع بطلة « الباريسية » التى كتبها مؤلف المسرح الطبيعى هنرى بيك ، وكذلك مع « نانا » بطلة قصة إميل زولا . وقد كان ولم بوزتاخ مولعا بقصص إميل زولا فاقتبس للمسرح قصتى الخمارة »[1] L'Assomnoie و« ونانا » . ولاشك أنه كان يفكر فى نانا سانية باريس ، عندما رسم ملامح شخصية زبيدة . ونحن نعتقد أن فانلو وبوزتاخ خرجا عمدا بالقصة من محيط الدار ، حيث يدور كل شئ فى تكتم ، وبناء على اتفاق مسبق ، إلى الشارع أو إلى متجر قاسم لإعطاء صورة كاريكاتيرية للصراع بين أفراد مجتمع طبقى يعبد المال والمتعة ، وتتدخل فيه السلطة لنصرة القوى على الضعيف ، كما حدث عندما طرد قاسم على بابا من مسكنه باسم القانون وبتأييد من رجاله .

وإلى جانب هذه الواقعية التى تتمثل فى متجر قاسم أو « السوق » حسب التعبير الوارد فى النص الفرنسى ، فإن هذا المتجر يخدم الجانب الاستعراضى الذى سبق أن قلنا إنه المحور الثالث للتعديلات الداخلة على النص الأصلى ، وإنه يعتمد اعتماداً أساسيا على تصوير الطابع الشرقى .

ونجد الطابع الشرقى فى ديكور التابلوهات التى تصور الحياة العامة والحياة الخاصة فى الشرق حسب مفهوم الغرب لها . أما الحياة العامة فنلتقى بها فى السوق الذى يضم إلى جانب الحوانيت باعة متجولين يتغنى كل منهم ببضاعته ، والمارة الذين يختالون فى ملابس « شرقية » مزركشة زاهية ، ويوحى المسرح بالهرج والمرج الذى يميز السوق « الشرقية » . وهناك متجر قاسم الذى يحوى كل عجيب وغريب من قنانى العطور إلى أكياس التوابل ، وسلال الفواكه التى لاتعرفها التربة الفرنسية ، والأقمشة المطرزة بخيوط من ذهب وفضة ، لى جانب الطنافس والسجاجيد وغيرها من نفائس الشرق التليد .

أما الحياة الخاصة فتتركز فى اللوحتين الأخيرتين،حيث نتنقل مع « السيد » على بابا إلى مسكنه الجديد ، ذلك الذى أسماه المؤلفان الفرنسيان « قصر شهريار » . ولابد من أن ننوه هنا بأن النص العربى يكتفى بالإشارة إلى أن على بابا عاش بعد العسر فى يسر إلى آخر أيام حياته، ولكنه كان يتحاشى جذب الأنظار إلى ثرائه فينقض عليه الحاكم الغاشم ويسلبه ماله وجاهه . ولكن هذه الحقيقة الاجتماعية التاريخية غابت عن ذهن فانلو وبوزناخ ، أو فَضّلا التضحية بها فى سبيل العنصر « الاستعراضى » الذى يعتمد على المبالغة فى تصوير البذخ الشرقى وحياة الملذات،ويرى الجمهور على بابا مسترخيا على إحدى الأرائك ، متكئا على الوسائد ، تحيط به القيان ، وترقص عند قدميه الجوارى الحسان . وهو منظر يذكرنا بلوحات آنجر Ingres ودولاكروا De la Croix ويوم تزف مرجانة إليه يتلألأ القصر بالشموع والقناديل؛ وتنبعث رائحة البخور والعطور فى أرجاء الدار ، وتختال العروس فى أبهى حللها وحليها ؛ وهكذا يعيش الجمهور ليلة من ليالى ألف ليلة .

أما المسرحية الثانية المقتبسة من ألف ليلة فهى « لوكُنْتُ ملكا » Si J'etais Roi ، وهى فانتازيا شعرية كتبها عام ١٨٥٢ أدولف دينرى (١٨١١ ــ١٨٩٩) ووضع موسيقاها أدولف آدم (١٨٠٣ ــ ١٨٥٦) .

وهذه الأوبرا مأخوذة من قصة لم ترد فى الطبعات الأساسية لألف ليلة،شأنها فى ذلك شأن « على بابا » ، ولكن الغرب عرفها عن طريق ترجمة جالان الذى نشرها تحت عنوان « النائم اليقظان »[2]

ونظرا لأن هذه القصة لاتتمتع بشهرة « على بابا » ، فسنعطى لها تلخيصا سريعا نعتمد عليه فيما نعقده من مقارنة .

ورث أبو الحسن عن أبيه مالاً طائلاً فقسمه شطرين ، وقرر أن ينفق نصفا ، ويحتفظ بالآخر ليواجه به تقلبات الأيام . وما إن مرّ عام واحد حتى أضاع أبو الحسن نصف ماله مع أقران كان يعتبرهم أصدقاء ، فإذا بهم ينصرفون عنه عندما كف عن اللهو والإسراف ! عندئذ قرر أبو الحسن ألا يصادق أحدا ، ولكنه كان فى حاجة دائمة إلى نديم يؤنس وحشته ، فكان يخرج كل مساء إلى شاطئ دجلة ، وينتظر إلى أن يجد عابر سبيل يتوسم فيه الخير ، فيدعوه إلى داره ليقاسمه عشاءه ، ولايراه بعد ذلك مهما حدث،خشية أن يتعلق به ! وفى إحدى الأمسيات يتصادف أن يكون عابر السبيل الذى وقع عليه الاختيار هو هارون الرشيد نفسه ، وقد خرج متنكرا على عادته لاستطلاع أحوال الرعية .

وراقت لهارون الرشيد صحبة أبى الحسن ، فسأله عما إذا كانت له أمنية عزيزة يود تحقيقها ، فأجاب بأنه يتمنى أن يصبح حاكما ليوم واحد كى يجلد الوالى الظالم وإمام الجامع الذى يأتيه كلما سمع الأغانى والموسيقى تنبعث من داره ، ويهدده بأن يشى به ، ويضطره إلى دفع مبلغ من المال نظير صمته . ويقرر هارون الرشيد أن يلبى أمل رفيقه ، ويلقى فى كأسه بمادة مخدرة ، ويأمر بحمله الى قصر الخلافة . وعندما

يفيق أبو الحسن من غفلته يعامله الجميع معاملة السلطان ، ويدعونه «أمير المؤمنين» فتصور أن أمله قد تحقق ، وسرعان مايأمر بجلد الوالى وإمام المسجد . ومرة أخرى يضع هارون الرشيد المخدر فى كأس أبى الحسن ، ويأمر بارجاعه إلى بيته . وعندما يفيق المسكين يثور ويصر على كونه «أمير المؤمنين» . وتعتقد الأسرة أن به مسا من الجنون ، فتحمله إلى البيمارستان حيث يقيم عشرة أيام ، يستعيد خلالها هدوءه ، فيعتقد أن الأمر كان مجرد حلم .

وبعد عودته إلى داره يعلم بما أصاب الوالى والإمام فتحدث له بلبلة ، ويرتاب مرة أخرى فى أمر نفسه . غير أن هارون الرشيد يتدخل ويكرر نفس التجربة ، ويُحمل أبو الحسن إلى قصر الخلافة ، وعندما يفيق هذه المرة يشرح له أمير المؤمنين ماحدث له كى ينقذه من هواجسه ، ثم يجزيه على صدقه وكرمه بأن يزوجه من الجارية الخاصة بالسيدة زبيدة ، ويجعله من خاصته .

هذه هى القصة العربية . أما المسرحية الفرنسية فهى تعتمد على الموتيفات ، ألا وهى رغبة إنسان من عامة الشعب فى أن يصبح ملكا ليحقق أمنية عزيزة عليه . وتتحقق الأمنية بالطريقة نفسها ؛ أى بفضل تدخل الحاكم نفسه ، ويمر البطلان بالتجربة نفسها ، وينتقلان من حال إلى حال بين ليلة وضحاها . ويؤدى الانتقال المفاجئ بكليهما إلى الجنون أو الذهول . ثم يتضح الأمر وينال البطل منتهى أمله .

وبالرغم من هذا التشابه الأساسى تختلف المسرحية الفرنسية اختلافا بينا عن القصة العربية . فحوادثها تدور فى جزيرة جاوة (وليس فى بغداد)، وبطلها صياد فقير يدعى زيفوريس، أنقذ من الغرق شابة جميلة ، وقع فى هواها من أول نظرة ، كما يحدث عادة فى الأدب الشعبى ، ولم يكن يعرف عنها شيئا ، لكنه احتفظ بخاتمها كتذكار لهذه الواقعة . وعندما علم أنها ليست سوى الأميرة نيميا ، وأنها من بنات عمومة الملك ، يتمنى لو علا شأنه فجأه كى يصبح أهلاً لها . ثم ينام الصياد على الشاطئ بعد أن كتب على الرمال : «آه لو كنت ملكاً» .

وأثناء رقاده يمر موكب الملك والأميرة نيميا معه ، فيرى مانقشه الصياد على الرمال ، ويقرر أن يحقق أمنيته ، ويأمر بتخديره وحمله إلى القصر (مثلما فعل هارون الرشيد) .

ولكن الأمير قدور الذى يحب الأميرة نيميا كان قد أمر زيفوريس بعدم إفشاء السر ، نظراً لأن الأميرة كانت مصرّة على الزواج بمن أنقذها ، ولكنه يعرف من الصياد تفاصيل الحادث ، ويأتى للملك فيطلب يدها ، وتقبل نيميا الاقتران به على مضض . ويفيق بعد ذلك زيفوريس ، ويجد نفسه فى القصر الملكى يعامل معاملة «الملوك»، فيتصرف بشكل يتفق فى بعض النواحى مع تصرفات أبى الحسن، ولكنه يختلف عنها فى نواحٍ أخرى مهمة . وهذا الاختلاف هو الذى يحدد نهاية المسرحية . ويأمر زيفوريس بجلد حارس الشاطئ الذى «يتجر فى العدالة» ، ويستغل وظيفته فى السطو على رزق الصيادين ، وهو يأمره بأن يرد مانهب من أموال الى أصحابها . ومثلما فعل أبو الحسن لايكتفى زيفوريس بالانتقام من أعدائه، بل يكافئ - أيضا - أحباءه ؛ فهو يرسل مائة قطعة ذهبية إلى أخته التى كانت مخطوبة لصديقه الصياد بيفيار ولاتجد مهرا ، كما يأمر بتوزيع بعض الأموال على رفاقه الصيادين ، فيحصل كل منهم على عشر قطع ذهبية .

وإلى هنا نجد أن النص الفرنسى لايبتعد كثيرا عن النص العربى . لكن الجزء التالى يتضمن تعديلات جوهرية ترتبط بالتيارات الأدبية ، أو بالأحداث التاريخية والاجتماعية المعاصرة لهذه الرواية. ويأمر زيفوريس بعقد مجلس الوزارء، ويستمع إلى تقاريرهم فتتأكد لديه شكوك كانت تساوره بشأن «الأمير» قدور ؛ ذلك أنه - أثناء عمله كصياد - كان يرى سفينة تقترب من الحدود . وكان قدور يرسل الصياد بيفيار خلسة لملاقاة هذه السفينة وتبادل الرسائل مع ربانها . وعندما يتيقن زيفوريس من خيانة قدور يجد أنه ليس أجدر منه بالأميرة نيميا ، فيصرح لها بحبه ويأمر فى نفس الوقت بحشد القوات للدفاع عن الوطن ، وإقامة العرس للاقتران بالأميرة نيميا، لكن الملك يتدخل فى هذه اللحظة فيعطى الصياد شرابا مخدرا ، ويأمر بإعادته إلى كوخه .

ويستيقظ زيفوريس فى مسكنه المتواضع فتلتبس عليه الأمور ، وتحاول أخته أن تهدئه وتقنعه بأن ماحدث كان مجرد «حلم» . ويعتقد الصيادون أنه فقد عقله ولكن جنون زيفوريس كان من النوع الهادئ وقد أنقذه منه مجئ الأميرة نيميا التى سعت إليه بنفسها لتشرح له ماحدث ، بعد أن تأكدت أنه منقذها الحقيقى ، وهى تفصح له عن حبها وتفضيلها له .

ويقترب العدو من البلاد فى هذه الأثناء، فيجد الجيش على أهبة الاستعداد بفضل أوامر زيفوريس الذى أماط اللثام عن المؤامرة التى كان قدور يدبرها للاستيلاء على العرش . ويشترك زيفوريس فى المعركة، ويخرج منها مكللاً بالغار ، ويندحر العدو ، فيكافئه الملك على بسالته بتزويجه من الأميرة نيميا

عرضت هذه المسرحية عام ١٨٥٢، أى فى أعقاب ثورة عام ١٨٤٨ . وإذا كانت الثورة الفرنسية قد أطاحت بالملكية والنبلاء، وأعلنت الحرية والإخاء ، والمساواة القائمة على المزايا الشخصية للمواطنين أيا كان أصلهم ، إذ لا فضل لنبيل على فقير إلا بالكفاءة والوطنية - فإن النصف الأول من القرن التاسع عشر ظل حافلا بالصراع بين الملكية والنبلاء من جهة ، والسلطة الحاكمة الجديدة والبرجوازية وعامة الشعب من جهة أخرى . وحيث إن الأدب مرآة للمجتمع فقد رأينا الأدباء يصورون - فى مؤلفاتهم - هذا الصراع ، وينادون بتحطيم الحواجز الوهمية الواهية بين الطبقات ، وينددون بخيانة «نبلاء» لايتورعون عن التآمر مع العدو الأجنبى لحماية مراكزهم أو استرداد مكانة لايستحقونها . ونذكر - على سبيل المثال - موقفا مشابها لموقف زيفوريس ، نجده فى مسرحية روييلاس لفيكتور هيجو : روييلاس الحارس الأمين والخادم المطيع الذى لاحسب له ولانسب ، ذلك الذى يأتى متنكرا لحضور مجلس الوزراء فى قصر ملكة أسبانيا التى كان يحبها فى صمت، ويكشف عن جشع

الوزراء وخيانتهم . وعندما تعلم ملكة أسبانيا بحقيقة أمره ، وتلمس بنفسها مدى نبله الحقيقى وسمو مخبره، برغم تواضع مركزه ومنشئه ، لاتتردد فى تفضيله على «نبلاء» ليس لهم من النبل إلا مظهره . ولم لا ؟ الم يصبح نابليون ، الضابط البسيط ، إمبراطورا بفضل كفاءته، ودانت له عروش أوروبا التليدة رغم حداثة سنه وتواضع أصله . وهكذا نسمع أدولف دينرى فى ختام مسرحيته يقول بلسان الملك موجها حديثه إلى الأميرة نيميا :

«إنى آتيك بزوج / جعله انتصاره ورضائى عنه / جديراً بك»

وإذا كانت هذه التغييرات ترتبط ـ كما قلنا ـ بالأحداث السياسية والتاريخية والاجتماعية المعاصرة ، فهناك تعديلات أخرى أدخلها دينرى على النص تمشيا مع التيار الأدبى . وأول ملاحظة لنا فى هذا الشأن ترتبط بما قاله المؤلف المسرحى فى مقدمته . فهو لايشير إطلاقا إلى النص العربى بل يصرح بأنه اقتبس مسرحيته من قصة هندية . وليس من المستبعد أن تكون هناك قصة هندية مشابهة . ومع ذلك فنحن نرجح أن يكون هذا التصريح نابعا من اهتمام أدبى وفلسفى، جعل الهند فى ذلك الوقت قبلة الأنظار . فكثير من الفلاسفة والأدباء الذين رفضوا فكرة الدين كانوا ينادون بالعودة إلى دين طبيعى، بعيداً عن الديانات السماوية الثلاثة المنزلة . وهؤلاء قد استهوتهم الفلسفة البوذية وعقيدة تناسخ الأرواح القائمة على فناء المادة وبقاء الروح التى قد تتحد مع الطبيعة . وأدولف دينرى بالذات كان مولعا بالشرق الأقصى ؛ وقد خلف مجموعة من التحف الشرقية القيمة ، أوصى بإهدائها إلى الدولة ، وهى مازالت محفوظة حتى الآن فى متحف يحمل اسمه . ومن المحتمل ـ أيضا ـ أن يكون الكاتب قد تصور أن قصة ألف ليلة وليلة نفسها من أصل هندى ، أو أن يكون قد نقلها عمدا إلى جاوة ليصور الحياة البدائية فى ذلك البلد النائى ، ويردد مع أهله الأناشيد والابتهالات للإله «براهما» . ضف إلى ذلك أن حياة الصيادين كانت ـ فى ذلك الوقت ـ من الموضوعات الأدبية المحببة ، خاصة منذ أن ترنم بها الشاعر لامرتين فى قصة «جرازيلا» (١٨٤٩) .

لقد كثرت ـ فى ذاك العصر ـ القصص والأشعار المستقاة من الفلسفة الوثنية الكلاسيكية أو الهندوكية او الفارسية أو الفلسفة المصرية القديمة . وقد حاولنا تتبع هذا الخيط لنرى ماإذاكانت هذه المسرحية تتضمن تفسيراً رمزيا ، يتمشى مع هذا الاتجاه ، خاصة أن بعض النقاد رأوا فى نوم زيفوريس على الشاطئ واستيقاظه فى القصر تعبيرا عن «الموت الصوفى» ، الذى يرى الصوفى أثناءه الحياة الآخرة التى تنتظره بجمالها ورونقها، وعندما يصحو يحتفظ بذكرى هذا الحلم فيسعى دائبا كى يحقق ـ فى الحياة الدنيا ـ أعمالا خيرة ، تؤهله لأن يستحق الحياة الآخرة التى وعد بها ، ورآها أثناء ميتته «المؤقتة» . ولاشك أن هذا التفسير يعتمد على مانشر وقتئذ عن تلك التجربة الصوفية التى كانت تجرى فى بعض المعابد البوذية ، والتى تتحدث بعض النصوص الهيروغليفية ـ أيضا ـ عن إجرائها فى معابد إيزيس . وإذا سلمنا بهذا الأساس الصوفى يمكن ـ أيضا ـ أن نضم المسرحية إلى طائفة المسرحيات التى تصف الصراع بين الخير والشر ؛

وهذا التفسير أقرب إلى الحقيقة ؛ فاسم نيميا قد يكون مشتقا من نيميزيس ربة الانتقام والعدالة الإلهية عند الإغريق، التى تحمى نظام الكون ؛ أما زيفوريس فهو اسم الإله الذى يمثل تلك الريح اللطيفة التى تأتى من الغرب، والتى تشبه النسيم فى رقتها . وينتشل هذا الإنسان الطيب النبيل «العدالة» من الماء ، وينقذها من الغرق فتحميه ، وتنصره على «القدر» المعادى .

وأياكان التفسير الواقعى أو الرمزى الذى يمكن أن نعطيه لهذه المسرحية ، فيكفى أن نذكر ـ هنا ـ أن نقاد العصر قد أجمعوا على أنها جذبت الجمهور بطابعها الشرقى وألحانها العذبة ، التى تتمشى مع بساطة الشرق وسحره ، بأغانيها وأشعارها الرقيقة التى تترنم بالحب والنصر والسعادة .

وجدير بالذكر أن هذه المسرحية عرضت فى ١٧٧ حفلة عام ١٨٥٢ ، ثم اختفت بعد ذلك تقريبا ، ولم تعاود الظهور إلا فى عام ١٨٩٩ . وكان لظهورها من جديد أسباب سنذكرها بعد قليل ؛ لأنها ترتبط ـ مباشرة ـ بالمكانة المرموقة التى أخذت ألف ليلة وليلة تحتلها حينئذ فى الأدب الأوروبى بشكل عام ، والفرنسى بشكل خاص .

ولقد شهد عام ١٨٩٩ ضجة أدبية دوّى صداها فى كافة أرجاء أوروبا ، عندما خرج جوزيف شارل ماردروس بترجمة جديد لألف ليلة ، تختلف تماما عن ترجمة جالان ، وأطلق عليها «أو ترجمة حرفية كاملة لألف ليلة وليلة» . وماردروس كاتب فرنسي (١٨٦٨ ـ ١٩٤٩) ولد فى القاهرة ، وعاش بين مصر وسوريا ولبنان حوالى ربع قرن ، فتشبع بروح الشرق الإسلامى ، وتحدث العربية منذ نعومة أظفاره ، واستمع إلى الرواة وهم يقصّون حكايات الأدب الشعبى ، ثم رحل إلى فرنسا حيث أتم تعليمه الجامعى ، وعمل ـ بعد ذلك ـ طبيبا فى السفن التجارية ، مما أتاح له زيارة أفريقيا وأسيا والشرق الأقصى ، حيث جمع صورا وانطباعات وقصصاً أدمجها فما أسماه الترجمة الفرنسية الكاملة لألف ليلة . وكان ماردروس من تلامذة ستيفان مالارميه مؤسس المدرسة الرمزية الذى شجعه عـــلى المضى فى ترجمته . وكان مالارميه شديد الإعجاب بقصص الفانتازيا ، وخاصة الشرق منها . وقد أعاد صياغة «قصص الهند القديمة واساطيرها» التى نشرتها ميرى سومر عام ١٨٧٨ ، كما ترجم اشعار إدرجار آلان بو الذى كان من عشاق الأدب الشرقى . وفى كلتا الحالتين أجمع النقاد على أن نص مالارميه أفضل من الأصل . وكان مالارميه يحث أصدقاءه وأتباع مدرسته على تجديد الأدب وإثراء اللغة الفرنسية ، عن طريق الترجمة والاقتباس من الآداب الأجنبية ، ويرى أن مترجم الأدب لابد أن يكون أديبا فى لغته الأم التى ينقل إليها . ولذلك نجد كثيرين من أنصار مالارميه وتلامذته «يترجمون» ، أو «يقتبسون» ـ بالأحرى ـ عيون الأدب العالمى ، ومنهم من اتخذ من الشرق مادة لكتاباته، مثل أناتول فرانس مؤلف تاييس غانية الإسكندرية وقديستها ، وبيير لويس الذى تغنى فى «افروديت» بالمجتمع السكندرى الهلينسى ، وأندريه جيد الذى له صلات إنسانية وأدبية

بالشرق، يضيق المكان عن سردها ، والذى كان من أشد المتحمسين لألف ليلة ولماردروس .

وإذا كان كتّاب أواخر القرن التاسع عشر قد تميزوا بلون خاص من الكتابة عرف بالأسلوب الفنى ، فإن ماردروس برع فى هذا النوع ؛ إذ نقل من العربية إلى الفرنسية صورا واستعارات وأمثالا ، فى جملة موسيقية تحاكى السجع العربى ، كما تأخذ فى الوقت نفسه بما أسماه الرومانتيكيون «الانسجام المقلد»، ذلك الذى أخضعوا فيه اختيار الألفاظ للجرس والأنغام التى تنبعث منها عند التفوه بها ، فجاء الأسلوب مقلدا أو محاكيا للموسيقى . وأسلوب ماردروس يخاطب الأذن والعين معا ؛ فهو يمتاز بمهارة فائقة فى اختيار الألوان وطبقاتها ومدلولاتها ، وإلقاء الضوء أو الظلال على بعض التفاصيل ، تمشيا مع مفهوم المدرسة التأثيرية أو الانطباعية التى كانت لاتزال سائدة فى الرسم والموسيقى ، والتى اعتمدت عليها الرمزية اعتمادا كبيرا . أضف إلى ذلك أن ماردروس أدخل على ألف ليلة عناصر ادبية شائقة ، تسير مع اتجاهات المدرسة الرمزية، مثل المدلولات الأسطورية ، ومغزى الطلاسم ، وإبراز كل مايتعلق بالسحر والشعوذة ، ودفء الشرق وبذخه ، وتلقائية الشرقيين فى القول والفعل. كما ألح ماردروس على النواحى الجزئية فى بعض القصص ، وأضفى على قصص أخرى مسحة صوفية لم تكن فيها أصلا ، بل إنه حول الكتاب إلى ريبرتوار للقصص الشرقية ، وأدمج فيه قصصا هندية وبنغالية وتركية وفارسية ، أعاد صياغة الكثير منها على طريقة مالارميه، وبشكل يجعلها تتمشى مع الذوق الأدبى والتيارات الفنية فى عصره . ولسنا — هنا — بسبيل التعليق على كتاب ماردروس الذى لايمكننا بأية حال من الأحوال أن نعتبره «ترجمة»[٣] ؛ فهو عمل أدبى ضخم اعتمد جل الاعتماد ، ولا أقول كله ، على ألف ليلة ، وسرعان ماتحول بفضل أسلوبه الفنى ومادته الغزيرة إلى مصدر وحى وإلهام للأدباء والفنانين .

ولقد أصبحت شهرزاد وقصصها حديث الساعة منذ عام ١٨٩٩ ، وأطلق اسمها على القصص والأشعار والروايات المستقاة من ألف ليلة . وفى مجال المسرح — أو فنون المشاهدة بشكل عام — انصبت كل الأعمال الفنية على شهرزاد ، باستثناء مسرحية غنائية واحدة هى «معروف الإسكافى»، التى كتبها ماردروس ونيبوتى ، وسوف نتناولها أولا كى لانقطع بعد ذلك حبل الحديث عن شهرزاد

و«معروف الإسكافى» من الحكايات المشهورة التى طالما استمتع بها الصغار والكبار . وتتلخص القصة فى أن معروفاً الإسكافى يفر هاربا من وجه زوجته فاطمة التى جعلت حياته عذابا مقيما . وفى الطريق يباغته سيل من الأمطار فيلجأ إلى منزل مهجور . ويسمع «جنى» انتحابه وشكواه فيأتى لنجدته وينقله إلى مدينة خيطان . وهناك يلتقى معروف بتاجر ثرى من أصدقاء طفولته هو علىّ القاهرى، الذى يرحب بمعروف ويعطيه مالا وكساء، ويقدمه لأهل البلد مدعيا أنه تاجر غنى ، ينتظر قافلته التى ستصل من القاهرة محملة بكل بديع وغريب . ويصدق الجميع ذلك، خصوصاً أن معروفا ينفق بغير حساب ، ويتصدق على الفقراء رحمة بهم ، لأنه أدرى الناس ببؤسهم . ويعلم السلطان بأمره فيزوجه من ابنته ، برغم ممانعة الإسكافى الذى يطلب من السلطان أن يتريث حتى تصل القافلة . وتمر الأيام ، وينفد صبر السلطان ، خاصة ان معروفا يستمر فى إغداق المال على الفقراء ، إلى أن توشك الخزانة على الإفلاس . ويطلب الحاكم من ابنته أن تسأل زوجها عن القافلة ، وعندئذ يصرح معروف لزوجته بكل شىء فتنصحه بالهرب، لانها تحبه وتخشى عليه بطش أبيها . ويهرب معروف بينما تخبر ابنة السلطان أباها بأن زوجها ذهب مع رسول أتاه من القافلة ، وأنه سيعود بها عما قليل .

ويتدخل القدر مرة أخرى لإنقاذ الإسكافى الطيب ؛ إذ تقوده قدماه إلى حقل فلاح يستضيفه ، فيشرع معروف فى مساعدة الفلاح ويحرث له الأرض ، وفجأة يصطدم المحراث بعقبة تعوق مساره ، فيحاول معروف انتزاعها ، فإذا به ينتزع بلاطة تخفى سردابا والسرداب به كنز ، والكنز له حارس ، والحارس فى خدمة صاحب الخاتم ، والخاتم يأخذه معروف فيأمر الخادم بإعداد القافلة الخرافية التى يعود على رأسها إلى خيطان .

ثم تمضى القصة لتروى كيف عرف الوزير سر الخاتم ، فأراد أن يستولى عليه وعلى العرش فى آن ، ولكن زوجة معروف تتدخل وتسترد الخاتم ، وتنقذ زوجها وأباها ، ثم تحضر فاطمة من القاهرة وتكرر محاولة الوزير الفاشلة ، فيتدخل ابن معروف وينقذ أباه ويقتل الخائنة ، ثم يعيش الجميع بعد ذلك فى سعادة ووئام حتى الممات .

هذه هى قصة معروف الإسكافى ؛ وهى من القصص القليلة التى لانجد فيها أى عنصر جرىء ، وقد يكون هذا سر شهرتها والإقبال على ترجمتها ونشرها فى الطبعات المخصصة للشباب فى كثير من البلاد . وهى أيضا من تلك القصص التى نرى فيها تدخل الجن فى حياة الإنسان ، مثلما تتدخل الآلهة فى حياة البشر فى قصص الميثولوجيا الكلاسيكية . وهذه القصة إلى جانب ماتحويه من فانتازيا تعتمد على فلسفة شعبية أصيلة ، فهى تلحّ على كرم معروف الذى يحبه الجميع لسخائه ورفقه بالفقراء ، وتقوم على تمجيد الكرم، وتثبت أن «الكريم لايضام» ، كما أن كرم أخلاق معروف جعل زوجته «النبيلة» تحبه وتقف إلى جانبه وقت الشدة . ويدفعه حبه للإنسانية واعترافه بالجميل إلى أن يساعد الفلاح فى عمله، مما أفضى به إلى اكتشاف الكنز . وإذا كان الكثيرون ينحون على ألف ليلة باللوم لأنها تؤكد صورة للإنسان المستسلم للأقدار ، فهذه القصة ، شأنها شأن رحلات سندباد ، تدفع رغم بساطتها إلى المخاطرة والسعى فى أرض الله الواسعة بحثا عن حياة أفضل ، وعدم التخوف من المستقبل المجهول، مصداقا للآية الكريمة «قل لن يصيبنا إلا ماكتب الله لنا» . أضف إلى ذلك أن قصة معروف مع الفلاح الذى يجد الكنز فى أرضه تحريف شعبى لقصة المزارع بأبنائه الثلاثة ؛ وهى القصة الرمزية التى كتبها بيدبا للحض على العمل والكفاح ، وتناولها — من بعده — الكاتب الفرنسى لافونتين . حقا إن معروفا عاش حياة رغدة فى قصر السلطان ، لكنه استيقظ فجأة ليجد نفسه مهددا بالقتل ، ولم تأت القافلة «المنتظرة» ، إلا بعد أن شرع يعمل ويكدّ ، ويحرث الأرض

التى تجود بكنوزها الدفينة على من يعرف كيف يتعهدها .

هذه هى القصة المصرية لفظا ومغزى ، فماذا فعل ماردروس نيبونى بها ؟ تتكون القصة من ثلاث مراحل : الأولى قصيرة نسبياً وتدور أحداثها فى القاهرة ، وهى تتلخص فى وصف شقاء معروف مع زوجته فاطمة ؛ أما الثانية فهى الفترة الانتقالية ، فترة انتظار القافلة الوهمية ، وهى تدور فى خيطان بين سوق التجار وقصر السلطان . والفترة الثالثة هى فترة «النفى» المتكرر، فنحن نرى معروفاً يغادر المدينة بناء على نصيحة زوجته ، ثم يعود بالقافلة ، ثم يتدخل الوزير الحقود وينفيه قسرا بعد أن جرده من الخاتم .

وتحتفظ المسرحية بهذه المقدمات أو المراحل الرئيسية ، ولكنها تدخل عليها ثلاثة اختلافات مهمة سنوردها أولا، ثم نفسرها ونبررها بعد ذلك .

تبدأ المسرحية ، شأنها شأن القصة ، بتصوير حىّ لبؤس معروف المادى والمعنوى الذى يضطره إلى الفرار . وهنا نجد أول اختلاف بين النصين ؛ فالكاتب الفرنسى يفضل أن يكون رحيل معروف بحرا . ولكن سفينته تتحطم وتلق به الأمواج على شاطئ خيطان . هذا هو الاختلاف الأول . أما الاختلاف الجوهرى الثانى فهو يرتبط بفرار معروف خوفا من السلطان . وهو فى النص الفرنسى لا يفر وحده، بل تصحبه الأميرة زوجته، التى تقرر – بشجاعة وجسارة – أن تضحى بنعيم القصر ، لتنعم بالحرية فى رحاب الطبيعة السخية ، وتقاسم زوجها الإسكافى حياته المقبلة بحلوها ومرها . وأما الاختلاف الثالث فهو عبارة عن حذف لكل القلاقل والدسائس التى يشهدها قصر السلطان بعد عودة معروف وقافلته ، وصراع معروف وأهله ضد الوزير ، ثم ضد فاطمة زوجة معروف الأولى ، وتدخل ابن معروف لإنقاذ أبيه من براثنها .

وترتبط هذه الاختلافات بعدة عوامل متباينة وإن كانت متكاملة . أهمها تحاشى التكرار والحشو . وهى أمور لا يستسيغها الذوق الأوروبى وإن كانت مألوفة فى ألف ليلة . ثم عملية تحويل النص من قصة إلى مسرحية ، وما يتطلبه ذلك من ضغط فى التفاصيل ، وتقسيم داخلى يرتبط بالبناء المسرحى نفسه ، وأخيرا اختلاف الهدف الذى يسعى الراوى (شهرزاد) إلى تحقيقه من جهة ، والمؤلف الفرنسى أو المخرج من جهة أخرى . ومن المعروف أن المسرحية يستغرق عرضها فترة زمنية محددة ، لابد أن تستغل فى عرض الأحداث الرئيسية . فى تسلسل محبوك وطبقا لخطة موضوعة . ومن هنا جاء حذف كثير من التفاصيل التى تثقل النص العربى ولا تتفق – كما قدمنا – مع الذوق الأوروبى . أضف إلى ذلك أن الكاتب الفرنسى لا يبتغى الوعظ ، كما هو الحال فى القصة المصرية ، وإنما يسعى إلى تسلية المتفرجين بمتعة فنية ، تتمشى مع مفهوم الغرب عن الشرق فى ذلك الوقت . فالمسرحية الفرنسية تركز على بعض العناصر المشوقة، مثل روح المخاطرة ، والبذخ الشرق الخرافى ، وتدخل الخوارق ، والشاعرية، والبساطة التى تميز الأشخاص التلقائيين الذين يعيشون على سجيتهم، ويتمتعون بالشباب والحياة غير آبهين بالمستقبل الذى هو «بيد الله» . والواقع أن معروفاً فى النص الفرنسى شديد الشبه بسندباد ؛ فهو عندما يقرر الانفصال عن زوجته والرحيل إلى غير رجعة لا ينتظر حتى يحمله الجان على أجنحته إلى خيطان ، بل يعتلى أول سفينة تغادر الميناء دون تفكير فيما قد يأتيه من الرياح أو الملاح ! وعندما تغرق السفينة يتشبث الإسكافى بلوح خشبى يحوله إلى زورق نجاة مثلما فعل من قبله السندباد . وهكذا تذكر المسرحية النظارة بمقطوعة «البحر والسفينة La Mer et le Vaisseau » التى تتضمنها سيمفونية شهرزاد لريمسكى كورساكوف، والتى طبقت شهرتها الآفاق فى ذلك الحين . ويتجنب الكاتب الفرنسى بهذه الوسيلة تكرار تدخل الجان الذى نراه يظهر فى القصة المصرية أكثر من مرة ، لينقل معروفا من القاهرة إلى خيطان ، ثم من خيطان إلى الربع الخاوى ، ثم يعود به إلى قصر السلطان . وهكذا يظهر الجان فى المسرحية مرة واحدة ، ويقتصر دوره على إنقاذ معروف ، وخلق القافلة السحرية التى يعود على رأسها إلى خيطان . ويستخدم المؤلف الفرنسى الجان استخداما كلاسيكيا ، يذكرنا بالمسرحيات الإغريقية التى يظهر فيها مبعوث العناية الإلهية « Deus ex machina » عندما يتأزم الموقف ، لينقذ البطل ، ويسمح للمؤلف بوضع نهاية سعيدة للمسرحية . والأحداث التى تشتمل عليها المسرحية بعد ذلك، بكل ما فيها من صراع بين معروف ومنافسيه وحساده ، لا تعنى المؤلف الفرنسى فى شىء ؛ فهو يحذفها ، ويختتم مسرحيته بعودة القافلة التى يتفنن المخرج فى عرض ما تحويه من النفائس البراقة ، ويتحول المسرح إلى سيمفونية من الأضواء والألوان والألحان ، وتقام الولائم والأفراح ، ويشهد النظارة عرضا جذابا ساحرا ، ويترنم الجميع بقصة هذا الحب العجيب الذى جمع بين «الإسكافى وبنت السلطان» .

شاهد الجمهور الفرنسى هذه المسرحية لأول مرة عام ١٩١٤ ، فكانت بمثابة توديع وخاتمة لفترة امتدت من أواخر القرن التاسع عشر إلى قرب اندلاع الحرب العالمية الأولى ، وهى فترة سميت «بالعصر الجميل»، لأن كل ما فيها من مظاهر الفن كان يشهد بالإقبال على الحياة وحب الجمال والبحث عن آفاق شاعرية غاربة ، تمثلت فى أحاديث «شهرزاد» . وطوال تلك الفترة ، وحتى فيما بين الحربين ، بل بعد الحرب العالمية الثانية أيضا ، نلاحظ ان كل الأعمال الفنية المقتبسة من ألف ليلة ، مهما اختلف نوعها ومضمونها ، تحمل عنوانا واحدا موحّدا هو «شهرزاد» .

ولقد سبق أن أشرنا إلى سيمفونية ريمسكى كورساكوف ، ونعود فنوضح أن هذا الموسيقار ألف «شهرزاد» عام ١٨٨٨ عندما كان مالارميه ومدرسته يشيدون بالشرق وسحره الأخاذ . ولكن معرفة هذه السيمفونية ظلت قاصرة على الخاصة ، إلى أن نشر ماردروس ترجمته عام ١٨٩٩ ، وعندئذ عزف كونشرتو لاموريه سيمفونية ريمسكى كورساكوف لأول مرة أمام جمهور عام فى ٥ / ٣ / ١٨٩٩ . وتتكون هذه السيمفونية من أربع مقطوعات مستوحاة من ترجمة جالان وهى : «البحر والسفينة (سفينة سندباد)» ؛ و«قصة الأمير القلندرى» ؛ و«الأمير الشاب والأميرة الشابة» ؛ و«عيد فى بغداد» . وترتطم السفينة بصخرة مغناطيسية على شكل محارب من النحاس ، فتتحطم .

هذا وقد وصف ريمسكى كورساكوف سيمفونيته هذه بأنها عبارة عن «حلقات من ألف ليلة ، تجمع بينها وحدة الموضوع والموتيفات ؛ فهى منظار سحرى نرى فيه صورا أسطورية ذات طابع شرقى » .

ونحن نعتقد أن هذا التعريف ينطبق على كل الأعمال الفنية والأدبية التى ظهرت فى تلك الفترة أياكانت القصص والموضوعات التى تتناولها . فها هو سيرج دياجيليف يخرج عام ١٩٠٦ باليه «شهرزاد » ؛ الذى استوحاه من ألحان ريمسكى كورساكوف . لكنه اعتمد على أشعار ميشيل جورج ميشيل الذى يروى فى أسلوب غنائى الرواية الافتتاحية لألف ليلة – والمقطوعات الأربع – التى يتكون منها الباليه هى : «حزن السلطان » ؛ و«انتصار الزنوج » ؛ و«مذبحة المحظيات » ؛ و«مصرع شهرزاد » .

وغنى عن البيان أن هذا الباليه يصور قصر شهرزاد بما احتواه من بزخ وفجور ، وهما العنصران الأساسيان ، والانطباع الأول الذى يخرج به القارئ من مطالعة افتتاحية ألف ليلة . ويبدو أن هذه الفكرة تسلطت على ذهن الكاتب ، لدرجة جعلته يخلط بين شهرزاد وغيرها من النساء الخائنات ؛ فهى تلقى حتفها فى نهاية الباليه ، شأنها شأن الزوجة الأولى لشهريار ، وفى هذا ما فيه من إجحاف بحق الملكة العفيفة المثقفة التى ردت للمرأة اعتبارها . والأمَر من ذلك أن شاعرا آخر ، وهو راؤول جانسبورج ، يعود إلى الفكرة نفسها عام ١٩٣١ . ففى ذلك التاريخ قدمت أوبرا مونت كارلو «أوبرا شهرزاد » ، من ألحان ريمسكى كورساكوف وأشعار راؤول جانسبورج ، الذى وصف هذه المأساة الشعرية قائلا : «إنها قصة شرقية ذات ألوان زاهية ، وأنشودة حب عارم يائس وموت عنيف ، تنبع شاعريتها من أعماق القلب » .

والكاتب يصوّر – هنا – شهرزاد زاهدة ، عازفة عن كل ما يحيط بها من متع حسية ، ولكنه لا يرد ذلك إلى إخلاصها لشهريار ، وإنما لتمسكها بحبيب غائب ، شبّت معه ، وشهدت الصحراء حبهما وهو ينمو مع الأيام ، ثم افترقت عنه ، وزفت إلى شهريار . لكنها ظلت وفية للحبيب الغائب «إسماعين » الذى يعود فجأة فينشد الحبيبان معا «أنشودة الحب والموت » قبل أن يأمر شهريار بقتلها :

إسماعين :

«كى أسعد بحبك أو ألقى حتفى ، تركت إلى الأبد تلك البقعة المباركة التى شهدت حبك حيث وعد كلانا الآخر بأن يكون له ، شهرزاد ... هل نسيت كل ذلك ...
هل نسيت ليالى الأنس ؟
تلك الليالى التى كانت أجمل من الصبح ، ليالى كانت الزهور تفتح فيها كئوسها كى يرشف منها النحل رحيق الحب !

شهرزاد :

«انظر إلىّ أيها الحبيب ... لا لم أنس شيئا بل كنت فى انتظارك ، فى انتظار الحب والموت »

وتأبى شهرزاد أن يمسها الجلاد ، فتنتزع منه الخنجر ، وتعطيه لحبيبها الذى يقتلها ، ثم يغمد الخنجر فى قلبه . وهكذا يمزج الموت دماء حبيبين فرقت بينهما الحياة والأقدار !

ويحق لنا أن نتساءل عن سر هذا الإجماع على قتل شهرزاد فى إنتاج تلك الفترة . لا شك أن هذه النظرة السوداوية منبعها أحداث الحرب العالمية التى اجتاحت كل مكان ، ناشرة الذعر والخراب والشك فى كل القيم الخلقية والروحية . ولكن عندما تنحسر موجة هذا التشاؤم ، بعد الحرب العالمية الثانية ، نرى البهجة تعود مع انبلاج فجر جديد ، وتأتى «شهرزاد » أخرى عام ١٩٤٨ يحملها إلى أوروبا كاتب ولد وشب فى بلاد ما وراء الأطلنطى (أوروجواى) ألا وهو جول سوبرڤييل (١٨٨٤ – ١٩٦٠). وتتميز كتابات سوبرڤييل النثرية والشعرية بالخيال والفانتازيا ، ولكنه يعرف كيف يضفى طابعا إنسانيا على العناصر الخارقة والخرافية . وهذا ما نجده فى مسرحية شهرزاد التى تولى إخراجها – لأول مرة – جان ڤيلار ، فى إطار أثرى أسطورى هو قصر الباباوات فى أفنيون .

وتتركز مسرحية «شهرزاد » – هذه المرة – على الشخصيات الأربع الرئيسية المعروفة : شهرزاد ، دنيازاد ، وشهريار وشاه زمان ، ولكنها شخصيات مفرنسة ، شأنها شأن قصر شهريار ، وبلاطه الذى يختلف اختلافا بينا عن القصور الساسانية والشرقية . ويعيش شهريار «الفرنسى » فى قصره محاطا برجال البلاط وعلى رأسهم وزيره وابنتاه . لذلك فإن شهريار وشهرمان يعرفان شهرزاد وأختها معرفة تامة . ونحن نشاهد شهرزاد تتنقل فى أرجاء القصر ، وتطالع فى المكتبة الملكية ، وتتناقش مع الملك فى أمور عامة ، خاصة قبل أن تصبح زوجته . وعندما تأتى الأمهات إلى القصر مذعورات ، باحثات عن بناتهن اللائى اقترن بهن الملك على التوالى (كما هو الحال فى القصة الأصلية) ، تقرر شهرزاد وضع حد لهذه المأساة ، وهى التى تعرض على شهريار أن يتزوجها ! لكن شهريار يمانع فى ذلك قائلا : إنه يفضل أن تصبح محظية له . ويتعارض كل ذلك – بالطبع – تعارضا تاما مع تقاليد بنى ساسان !

ويتزوج شهريار من شهرزاد التى تصطحب معها أختها دنيازاد ، لتقوم بدورها التقليدى فى طلب حكاية كل ليلة . ولكن النص الفرنسى لا يقترب من النص العربى إلا ليبتعد عنه . فها هو شهريار يبدو غير مرتاح لهذا الوضع اللاإنسانى ، ويتساءل عن المشاعر التى يمكن أن تضطرب فى صدر هذه الفتاة التى تشاهد حبهما فى صمت ، فيعرض على أخيه الزواج منها ، وعندما يرفض شاه زمان تلبية هذا الطلب ، يرى شهريار – فى رفضه – جرحا لكرامة دنيازاد ، فيقرر أن يتخذها محظية له كى «يواسيها » . وتقبل شهرزاد ذلك الوضع الشاذ فى رضوخ «مصطنع » قائلة : «نحن جميعا ملك للسلطان ، شأننا شأن كل ما يضمه القصر من أشياء » .

أما شهريار نفسه فيبدو غير مرتاح لمسلك أخيه ، خاصة عندما يعلم أن هناك مؤامرة تحاك ضده ، وأن أخاه مشترك فيها ، فيحضر ساحرة تسقيه شراب «الاعتراف » ليعرف سر بقائه فى القصر ورفضه الزواج من دنيازاد . وعندئذ يعترف شاه زمان اعترافا مذهلا ، فهو

لا يريد أن يبارح المملكة لأنه يحب شهرزاد . وتثور ثائرة شهريار، ويأمر بأن يزج بشاه زمان وشهرزاد فى السجن، وأن تقطع أيديهما . لكن شهرزاد تستنجد بالحصان المسحور الذى يلبى نداءها ، وينقذ السجينين ويحملها على أجنحته السحرية بعيدا عن المملكة . عندئذ يجن جنون شهريار ويستشيط غضبا ، ويأمر الساحرة بإرجاعها ، لكن الساحرة تهزأ به ، ويتحول المسرح إلى ساحة للألعاب السحرية ، ونرى شهرزاد تسبح فى الأثير . ويعلو القصر ويهبط بين السهول وفوق الهضاب كريشة فى مهب الريح ، وتعترف الساحرة بعجزها عن إرجاع شهرزاد ، وتنصرف تاركة شهريار نهبا لليأس والغم والندم . عندئذ تعود شهرزاد مصطحبة شاه زمان ، فيقرر الملك الذى هزته هذه التجربة القاسية أن يلغى قانون «قتل الزوجات» ، ويتنازل لأخيه عن العرش ، وينسحب من هذه المعمعة ، ليعيش فى هدوء تام ، ينعم فيه بحب شهرزاد .

هذه هى مسرحية سوبرڤييل . ونحن إذا قارنا بينها وبين كل ما كتب قبلها عن شهرزاد وجدنا أنها أقرب الأعمال الفرنسية إلى الأسطورة الأصلية ، ومع ذلك فهى تحمل طابع القرن العشرين . ولا يقتصر ذلك على تقاليد القصر وتصرفات أهم الشخصيات ؛ فالمسرحية توحى – أيضا – بالقلق وعدم الاستقرار المادى والنفسى الذى يعانى منه العصر ، والذى صوره سوبرڤييل بشكل رمزى فى تلاعب الساحرة بشهريار، وقصره الذى نراه يتأرجح بين صعود وهبوط . وتعبر المسرحية – بالمثل – عن بعض الاهتمامات الإنسانية ، حتى وهى تصور السحر والخوارق المستقاة من ألف ليلة ؛ فالحصان المسحور مثلا عندما يأتى لإنقاذ شهرزاد من متاعبها الأرضية يسر إليها قائلا : «ها أنذا أهبك قلبى وأجنحتى ، أنا الذى لا يهبط إلى الأرض ولا يصعد إلى السماء إلا عن اقتناع بعدالة القضية» ؛ وتحاول الساحرة فى سخريتها من شهريار أن تفهمه أنه ليس قادرا على كل شئ ، بل هناك – دائما – من هو أقوى منه ، ومن العبث إذن – أن يحاول إخضاع كل إنسان وكل شئ لرغباته وأهوائه . ويتدخل السحر أكثر من مرة ، ليكشف عما يكنه الإنسان فى صدره ويخفيه حتى عن نفسه ؛ فعندما يتناول شاه زمان شراب «الاعتراف» يكشف عن سريرته ، ويغوص معه سوبرڤييل فى أعماق اللاشعور الذى ينفرج فجأة ، فيبوح شاه زمان بآماله وآلامه . ولكن حب شاه زمان لشهرزاد حب منزه عن الشهوات الحسية ؛ فهو يرى فيها مثلا أعلى للمرأة التى تجمع بين الجمال والذكاء والحكمة والثقافة ، وهى الصورة الفعلية التى ترسمها ألف ليلة وليلة لشهراد . وشهريار نفسه يدرك قيمة شهرزاد بعد أن يفقدها ، وما يكاد يستردها حتى نراه يفضل صحبتها على مملكته بأسرها . وهكذا يرد سوبرڤييل إلى شهرزاد اعتبارها الذى سلبه منها جورج ميشيل ، وراؤول جانسبورج .

ولا يفوتنا هنا أن نشير الى أن الشاعر عزيز أباظة تناول فى مسرحية شهريار بعض الأفكار التى نجدها عند سوبرڤييل ، خاصة فيما يتصل بالصراع الذى يدور فى ساحة القصر ، وتمزق شهريار بين شهر زاد ودنيار زاد اللتين ترمزان – فى مسرحية عزيز أباظة – إلى العقل والجسد ، وتخلى شهريار عن الحكم – فى خاتمة المسرحية – لا لكى ينعم بالهدوء فى كنف شهر زاد، ولكن لكى يعيش فى زهد ، يهيم معه فى حب الله . ونحن لا نستطيع أن نجزم بوجود تأثر مباشر ، فى حالة عزيز أباظة أو غيره ، وإنما هو اتجاه عام فى معالجة الأساطير بنظرة إنسانية ، نراها فى الغرب والشرق على السواء .

وهكذا فإن قصص ألف ليلة وليلة التى غزت المسرح الفرنسى بفضل ترجمات ألف ليلة قد اعتمدت – رغم اختلاف موضوعاتها – على قاسم مشترك أعظم ، هو تصوير الجو الشرقى والبيئة الشرقية بشكل لم يخل من المبالغة . وظلت تعتمد على المبالغة فى وصف البذخ الشرقى والأحاسيس والمشاعر البدائية . وبفضل التقدم الفنى الذى حظى به المسرح الفرنسى استطاع المخرجون أن يجتذبوا النظارة ، بالمناظر الشرقية الغريبة ، وتنفيذ الألعاب السحرية ، كما هو الحال فى مسرحية سوبر ڤييل . ولكننا نلاحظ – أيضا – أن كل مسرحية من تلك المسرحيات المقتبسة من ألف ليلة وليلة ارتبطت بالعصر الذى شاهد ميلادها ، سواء كان ذلك عن طريق الأحداث التى أقحمت فى موضوع المسرحية ، أو فى أسلوب معالجتها لهذا الموضوع أو ذاك ، وتناوله من زوايا معينة . وقد بينا كيف اشتملت هذه المسرحيات على مفاهيم أدبية وعناصر سياسية واجتماعية ، بل سيكولوجية لا وجود لها فى ألف ليلة . ولقد حاول كتاب القرن العشرين – الذين ركزوا الأضواء على قصة شهريار وشهر زاد – أن يدرسوا العلاقة الفعلية بين الزوجين وتطورها ، وانفعالها بالأحداث التى تحيط بهما ، وعلاقتهما بأشخاص آخرين، وما يقود إليه ذلك . ومن هنا كانت الخاتمة التى تختلف فى كل مسرحية عنها فى الأخرى ، وتتشابه جميعها فى اختلافها التام عن الخاتمة التقليدية لألف ليلة . وتعتمد هذه الدراسة على المفاهيم الحديثة لعلم النفس ، فى نظرته إلى الفرد والجماعة، وعلم النفس الاجتماعى ، ولكنها تتبع – بالمثل – أسلوب معالجة الأساطير فى القرن العشرين ، وما تركز عليه هذه المعالجة من الزوايا الإنسانية ، وما تعبر به – فى نفس الوقت – عن القلاقل التى هزت الفرد والمجتمع، وزعزعت الإيمان والثقة فى المستقبل وفى الناس ، فأدت إلى التمرد وعدم الاستقرار النفسى والتبرم بالحياة ، وأثارت الكثير من التساؤلات حول قضايا أزلية ، أو وقتية . وهذا كله نجده فى صور فنية مختلفة، منها القصصى ومنها المسرحى ، منها الهزلى ومنها المأساوى، فى الأساطير التى تناولها سارتر (الذباب) ، وكامو (سيزيف) ، وكوكتو (أوديب وأسرته فى «الآلة الجهنمية» ثم «أرفيوس») ، وجان أنوى (أنتجونا ، أوريديس ، .. إلخ) وجان جيرودو ، وما أكثر الأساطير التى تناولها ! وقد اتبع توفيق الحكيم نفس الأسلوب فى مسرحية «شهر زاد» التى كرست المسرح الذهنى ، وعبرت بطريقة «رمزية» عن مأساة النفس البشرية ، فى تطلعها إلى المعرفة وتعرف سر الوجود .

وبذلك نرى كيف ظلت ألف ليلة تستهوى الخاصة والعامة ، على اختلاف مشاربهم ، وتقبلت فى مرونة فائقة عناصر وتيارات متباينة . ولا ريب فى أنها ستظل – فى المستقبل – معينا لا ينضب ، ووسيلة مزدوجة لإحياء التراث ، والانطلاق من الأصالة إلى الإبداع والتجديد

هوامش

(١) والمعنى المقصود هو أن تعاطي الخمر يؤدى إلى الهلاك .

(٢) هذه القصة موجودة بعنوان «أبو الحسن المغفل مع هارون الرشيد» فى طبعة بيروت الصادرة عن المطبعة الكاثوليكية (١٨٨٩ ـ ١٨٩٠) ، المجلد الثانى ، ص ١٥٣ ومايليها .

(٣) انظر د . هيام أبو الحسين : «الدكتور ماردروس مترجم ألف ليلة وليلة» باريس ـ رسائل السوربون ، ١٩٦٩ .

مصادر البحث :

هذا البحث يعتمد على قراءات وملاحظات شخصية ، وتطبيق للنهج المقارن يتم على أساس الخلفية الثقافية والمعرفة بالادبين والواقعين العربى والفرنسى بشكل عام . ومن ثمّ لانستطيع أن نعطى القارئ أى مراجع مباشرة . وهناك دراسات نشرت بالفرنسية‹على الأخص›عن تأثير ألف ليلة وليلة فى الأدب الأوروبى بشكل عام›أو عن مفهوم الغرب لبعض هذه الحكايات . ونذكر منها على سبيل المثال :

Aboul - Hussein, Hiam et Pellat, Charles : **Chéhérazade, Personnage Litteraire,** Sned, Alger 1975.

Bammate, Najm - oud - Dine : «Thèmes et Rythmes des Mille et une Nuits» in **Bibliothèque Mondiale,** Juillet 1953.

Boschot, Adolphe : «Marouf, Savetier du Caire» in Echo, Le 26 : 6. 1928.

Buisson, M : **Le Secret de Schéhérazade,** P. U. F. Paris 1961.

Brunel, R : «Mârouf savetier du Caire» in **L'Oeuvre,** le 24-6-1928.

Cocteau, Y : «Prestiges des Mille et une Nuits» in **Bibliothèque Mondiale,** juillet 1953.

Elisseeff, N : **Thèmes et Motifs des Mille et une Nuits,** Beyrouth 1949.

Hofmann, R. M : **Rimsky-Korsakov,** Paris, Flammorion, 1958.

Schneider, L : «Mârouf, savetier du Caire» in **le Gaulois,** le 24-6-1928.

Ular, A : «les Mille et une Nuits» in **Revue Blanche 1er Juin 1899.**

صورة مصر بين الأسطورة والواقع في الرواية الفرنسية في الربع الأول من القرن العشرين

عبد المنعم محمد شحاته

مقدمة :

إنه لشئ مهم ، وليس غريبا ، أن نلاحظ أن انتشار الدراسات التى تظهر من آن إلى آخر عن مصر ، تتناسب إجمالا وحاجات الباحثين ومطالبهم ، فالبحث والنقد فى تطور مستمر ، والأولوية لدى الباحثين هى متابعة هذا التطور . ونحن نزعم أن هذه الصفحات تابع عن قُرْب هذا التطور .

أولا : لأنها تستجيب لمفهوم شامل معين عن البحث المعاصر .

وثانيا : لأنها لا تمثل مطلقا إضافة بسيطة إلى ما هو موجود فعلا،ولكن تؤكد ـ على الأقل ـ أبحاثاً سابقة ، إنْ لم تكن تحمل أصالة أكيدة . ونبادر فنقول،إن فائدة أى دراسة تظل دائما موضعاً للنقاش ، لأنها تتعلق بوجهة نظر شخصية وذاتية للناقد . ومع ذلك فنحن لن نتخلّى عن مسئوليتنا ، ولا عن جانب الموضوعية التى لا غنى عنها لكل من يمارس أية دراسة مقارنة .

وحينما نفكر فى عدد الروايات التى ظهرت فى فرنسا فى الربع الأول من القرن العشرين (وكانت مصر محورها) سندهش قليلا لضعف هذه الروايات ، ولقلة أهميتها ، فالأصالة الأدبية فيها ، وطول النفس ، مفتقدان ، لدرجة أنها لم تلفت نظر النقاد . ولكن لأنى مصرى ، ولكى أخلق لها وجوداً نقدياً مفقوداً حتى اليوم ، فقد رأيت أن أخضعها لدراسة نقدية شاملة تجمع بين التحليل الأدبى والاجتماعى والتاريخى والأسطورى . وباختصار ، أقيم بناء تحليليا لهذه الروايات ، عميق الجدلية ، حيث الأبنية والمعانى الأدبية تتداخل فى علاقات معبرة مع الأبنية الاجتماعية والتاريخية والأسطورية .

ويجب أن أضيف أن البعد الزمنى والتاريخى الذى تحمله هذه الروايات لا يخفى أبدا بعدها الأسطورى . وفى الحقيقة فإن الذى تَمّ حديثا فى الأبحاث الأسطورية ، يعطينا مَدَدا من مواد ، وعناصر من التفكير ، لا يستهان بها .

واستخدامنا المعطيات التى يمكن أن يمدنا بها العالم الأسطورى لهذه الروايات ، التى تتخذ من مصر مادة لها ، ليس ـ فى النظرة الأولى ـ سوى استغلال من زاوية معينة للمعلومات التى يمدنا بها المضمون الروائى .

وفى هذا الإطار فنحن نبحث فى توضيح المظهر الأسطورى الذى

تحويه هذه الرواية أو تلك ، موضحين الشرائح الأسطورية التى تعمل داخل كل رواية على حدة ؛ ثم مقارنتها بالأبنية الأسطورية التى تحويها رواية أخرى . إن القراءة المقارنة للرسائل الأسطورية التى تحويها هذه الروايات ستكون ذات فائدة كبيرة ؛ لأنها ستساعدنا على تعرف المبادئ المنظمة للعالم الأسطورى لتلك الروايات ، التى هى الوجود المحقق فى ظروف تاريخية لذلك العالم .

إن المقارنة التى تبدو عملية ، تسعى للوصول إلى البناء الواحد المشترك للرسالة الأسطورية التى تحويها كل رواية ، وتحديد علاقتها بالرسائل الأخرى فى روايات أخرى ، فتصل إلى زيادة معرفتنا بالرسالة والأبنية الأسطورية الملازمة لها فى آن واحد .

ويساعدنا علم الأساطير المقارن على البحث عن القوانين الأسطورية التى تعمل داخل العالم الروائى للروايات التى نحللها من جانب ، ويساعدنا ـ من جانب آخر ـ على البحث عن الوظيفة مطبقة ، على نحو ما نرى عند بروب ؛ أى على الأفعال والأحداث التى تولد الرواية عند تجمعها فى مقاطع . ولقد أقنعنا فحص المنهج الذى اتبعه فلاديمير بروب ، كى يستخلص الصفات الخاصة بالقصة الروسية ، بصواب مشروعنا لترتيب عوالم رواياتنا ، المؤسس على صفات بنيوية خاصة .

والملاحظة البسيطة لكل هذه الروايات عن مصر القديمة خصوصا ، تثبت أنه يوجد ميل للتكرارية ، سواء بالنسبة للأحداث أو للشخصيات أو للوصف . فنحن نكتشف فى مجموع هذه الروايات اعتمادا متبادلا بين بعض العناصر الأسطورية . ويمثل هذا الاعتماد ، فى أغلب الأحيان ، تقاربا وعلاقة نسبية ، تخضع لمنطق معين .

ونلاحظ أيضا ، فى رواياتنا هذه ، أن الشخصيات تلعب دورا مهماً ، ففيها وحولها تنتظم العناصر الأخرى . وتبدو العلاقات بين هذه الشخصيات مختلفة بسبب كثرتها ، ولكننا سنلاحظ سريعا أنه من السهل أن نحددها فى أربع نقاط ، تكوّن المحور الأساسى لكل الروايات ، هى : الرغبة ، والاتصال ، والمشاركة ، والفشل .

ويمكن أن تندرج كل العلاقات الأخرى تحت هذه العلاقات الأربع

وفى النهاية ، عندما نفحص كل المصادر الممكنة للرواية الفرنسية عن مصر ، فى بداية القرن العشرين ، يبرز سؤال يفرض نفسه قليلا على المؤرخ الأدبى : لماذا أصبحت هذه الرواية قليلة الأهمية بالنسبة للخيال الأدبى فى فرنسا ؟ ولماذا كانت هذه الروايات وكتّابها أسيرة دائرة ثانوية غير معروفة ؟

اولا : إن فى ذلك علامة تغيير بالنسبة للقرن الثامن عشر والتاسع عشر الذى شهد كثيرا من الأعمال الأدبية عن مصر ، نالت شهرة كبيرة هى وأصحابها[١] . ويبدو أن انحسار موجة الرومانسية ، وتشبع السوق الأوروبى بالقصص عن الشرق ، والتهديد الألمانى لأوروبا ، ومعاهدة سايكس بايكون بين إنجلترا وفرنسا ؛ ثم الأزمة الأوروبية والحرب العالمية الأولى ، كل ذلك شد انتباه الكتّاب والقراء نحو موضوعات أخرى أكثر حيوية وأهمية .

كل ذلك يفسر قصر النفس الأدبى لتلك الروايات وعجزها الواضح .

وإذا تتبعنا الزمن والتاريخ الذى تعالجه هذه الروايات ، فإننا سنبدأ بدراسة تلك التى تعالج موضوعات عن مصر القديمة الفرعونية . ولقد وجد الروائيون فى مصر ، بغموضها وأساطيرها ، المكان المناسب للتمثّل الرمزى لمواقف إنسانية وأسطورية شدّت انتباههم .

هكذا نجد Sangle, Guerlin, Guédy فى رواياتهم[٢] يستدعون مصر الأسطورية من خلال مجموعة كبيرة من الشخصيات الغامضة الأسطورية شديدة القوة ، مثل :
Psenmouth, Ringir, Nitaokrit, Ousitarte Hermérah, Sidia.

ولقد غزا الكهنة المؤلهون الغامضون ، والظروف التاريخية التى ولدّت الأحلام والأساطير والأديان ، خيال هؤلاء الروائيين ؛ ولذلك نكتشف فى رواياتهم الأسطورة فى حالة من النشاط والفاعلية .

وهناك روايتان أخريان[٣] تتحدثان عن مصر تحت الاحتلال الإنجليزى . ونحن نرى فى واحدة منها هذا البلاء الذى أصاب مصر على يد طغمة من الطفيليين والمغامرين ، فأصبحت مصر مرتعًا لحفنة من النصابين بلا إيمان أو قانون ؛ أتوا مصر بحثا عن الثراء السريع . هذه الطغمة الفاسدة ومغامراتها هى التى لفتت انتباهنا فى رواية Lambelin ؛ ضمن عناصر أخرى فى الروايتين ستكون موضوع تحليلنا تحت شعار مصر الحديثة[٤]

أولا : مصر القديمة : مصر الأسطورة :

مصر القديمة ، سواء أدركها الكتّاب بعقولهم ، أو احتضنوها فى أحلامهم ، أصبحت ذلك المكان المشترك من العالم . وقد أوضح Curtvis أهميتها فى العالم القديم والعصور الوسطى ، ومازالت حتى أيامنا هذه تشد العالم كله . أسطورة مصر أسطورة أصيلة تسيطر على عقول الذين يحلمون بهذا البلد «ذى البطن الممدود الذى يمتص ، عن طريق فمه الدلتا ، البحر الأبيض المتوسط ، وما مر به من حضارات ، مختزنا كل ذلك ، خالطا إياه فى تخمر بطىء[٥] »وقد ظل ذلك البلد القديم ، بلد الغموض والأسرار ، منطقة الخفايا والوهم . إنه غموض وجد فى أبى الهول شعاره ، والشكل الذى نتعرف فيه ازدواجية مصر ، ومسيرتها غير المستقرة ، وسرها الذى لن تتمكن وأية معرفة من اكتشافه أو إلغائه . فى آثارها نجد المعنى المقنع والمُحيّر الذى يميز الرمز[٦] . هكذا خلقت أسطورة مصر فى عقل هؤلاء الروائيين الذين اتخذوا من مصر موضوعا لرواياتهم ، مُتأثرين بالأسطورة « هذا المنتج ، من خلق الإنسان البدائى أمام مظاهر الحياة التى عجز عن تفسيرها وفهمها[٧] ؛ هذه المجموعة من العناصر القديمة التى انتقلت عن طريق حفظ التقاليد ، والتى تتعامل مع

الهة ، ومخلوقات مؤلهة ، ومعارك ابطال[٨] » . حاول هؤلاء الروائيون الوصول إلى النبع المضئ الذى يمكنهم من تعميق المجال المغناطيسى الذى تشع الأسطورة فى أنحائه ، لينسلخوا – فى النهاية – وحدهم ، بعيدا عن حياتهم الحاضرة ، فيشاركوا فى تجلى الأسطورة ؛ تلك النقطة المحورية التى تنطلق منها ، وتصل إليها ، كل لوحات الخيال القوى الجامح[٩] . والأسطورة عموما – وأسطورة مصر خاصة – تجذب هؤلاء الروائيين نحو تمثل رمزى للواقع ؛ نحو حرية شاملة بالنسبة للمكان ، وإدراك جديد للزمان ؛ هو تجسيد للحلم ، ونقل للواقع إلى اللاواقع . ونحن هنا نمس صلب ظاهرة الأسطورة التى تتحدد بوصفها ظاهرة اتصال ؛ اتصال بين هؤلاء الكتاب ومصر . لقد أثار حلمهم بالإنسان المصرى القديم الفائق السامى صورا أسطورية فى خيالهم ولاوعيهم[١٠] ؛ صوراً تحمل سمات ملحمية تميز بطريقة قاطعة كل حلم بطولى . وهكذا أبرز هؤلاء الكتاب أسطورة مصر عن طريق كثير من الشخصيات الأسطورية فوق الإنسانية .

ونكتشف فى هذه الشخصيات رجالا ذوى شجاعة ، يتميزون بقوة الشخصية ، وسمو الروح ، وعلو الفضيلة ؛ ولهذا استحقوا منا وصف الابطال الأسطوريين ؛ ذلك لأنهم أقوياء ، يتميزون عن عالم الرجال العاديين ، ويقعون فى مكانة أعلى من غيرهم ، ويرتقون – بذلك – إلى وضع شبه إلهى .

وإذا أخذنا رواية Guédy [١١] ، نجد أن فرعون شخصية تخلب خيال هذا الروائى الذى وجد نفسه أسير فكرة الرجل الأسطورى الخارق ، نصف الإله . «وحول تمثال إيزيس الموضوع على المذبح وقفت مجموعة من النساء تتحدث عنه ؛ دائما عنه ؛ عن الملك ؛ عن فرعون ، الذى لا يراه الإنسان تقريبا . وكان وجوده دائماً فى كل الأشياء يسيطر دائما بقوته على كل القلوب»[١٢] . هذا الإنسان القوى ، يجذب نحوه كل انتباه القارئ الذى يرى فيه انعكاسات أصيلة للبطل الأسطورى ؛ إنسان نصف إله ، قوى ، مشع . إنه يثير أحلامنا التى تحوى رغبة الهروب من حياة ذابلة بحثا عن الضوء ، وإرادة ترك القاع إلى العلا ، وعشق السيادة والسمو . وقد حطم الروائى – هنا – كل شىء أمام العظمة فوق الإنسانية لهذا الملك : «إذا غضب كان فهدا ، قضى على كل هؤلاء الذين رأوا إيزيس منذ رحيله ولم ينقذوها[١٣] . هدوء العظمة ، راحة الإرادة الراضية .. «عزلة نصف الإله القوى الذى لا مثيل له بين الفانين ، وملل كثرة الانتصار ، وعبودية الاخرين ، جمدوا ملامحه ذات الصلابة الجرانيتية[١٤] » .

والروائى يقدم لنا هذه الشخصية ؛ هذا البطل ؛ هذا الموجود الأقوى من الطبيعة ، بصورة نلاحظ فيها التضخيم والتكبير الملحمى[١٥] ؛ فالبطل يتمتع بقيمة مضافة ، وهى ضرورة تفرضها الأسطورة ؛ فهو يهزم كل الشعوب المعروفة[١٦] . وتقودنا مغامراته إلى اكتشاف موضوع أساسى وتنويعاته : الوحود المتفجر لهذا الفرعون بشجاعته الفائقة اللا محدودة ، التى لا يمتلكها إلا إله ، بل إن الإله نفسه يدير وجهه حين يراه[١٧] . وحينما عاد من حروبه منتصراً ، وجد شعب طيبة كله يضج بالحماسة له ، والمدينة تهذى من الفرح ؛ تستقبله وتحييه : «كان المرتزقة يلقون بأنفسهم تحت قدميه فى التراب علامة على الفرح . وفى المعابد ، كان الكهنة المنجمون يقدمون القرابين للنجوم باسم ملك الملوك فرعون ؛ والطيور كانت تطير فوق موكبه وترفرف فوق رأسه . وهكذا وصل وسط سلسلة طويلة من الفخار إلى المدينة الملكية . هناك كانت كل العظمة الملكية واضحة . كان القصر يتلألأ فى ثراء خرافى لم يسمع به أحد»[١٨] .

ولكن برغم أن العمل البطولى فى الأسطورة يقوم به رجال ، كان يحدث أحيانا أن تقوم به امرأة[١٩] . ومن الطبيعى أن هذا الحلم الأسطورى لا تقوم به إلا امرأة من نوع معين ، غالبا ما تكون امرأة غامضة صعبة المراس ، لا يمكن الوصول إليها ، قوية تغرى البطل وتملؤه نشوة . والطبيعة وهبت هذه المرأة الغامضة التراجيدية ، التى تكشف بسلوكها فى ظروف استثنائية وصعبة عن قوة روح تجاوز مستوى النساء العاديات ، دورا حاسماً فى مصير الرجل ؛ ذلك الذى يبدو غالبا سلبيا بين يديها .

هذه المرأة القاسية – فى هذه الرواية – هى سيديا سليلة سميراميس وهيلين وهيروديال وسالومى وتاييس وهيباتيا ، وقد جعل منها Guedy فى روايته أخت كليوباترة الفائقة ، القاتلة الناعمة ، رمز الرفاهية والعظمة التى لا تبلى ، إلهة الجنون الخالدة ، والجمال الملعون ، الوحش الكاسر ، اللامبالية الجامدة ، الطموح ، الباردة ، الجميلة ، التى لا تقاوم ، الغامضة ؛ فسيديا هنا مثل كليوباترة ورفيقاتها تماما ، ذات جمال إلهى وحشى لا يقاوم ؛ فيها الكثير من السحر والقدسية وقوة الإغراء والرهبة : «يقال إنك قتلت الشمس ... إنها تنظر إليك عند غروبها ، تبكى دما ، إنك لجميلة فى هذا القتل ، فى ذلك اللون القرمزى لك جمال النجوم الشريرة .. والآلهة المحرمة»[٢٠] . إنها أكمل امرأة وجدت حتى الآن .. أكثر من امرأة ، امرأة الحلم ذات الجمال الطاغى : «وحينما رآها هكذا جميلة جدا ، تعجب لماذا فقد إخوته عقولهم فحسب»[٢١] . ومع هذا الجمال الخطير نلاحظ هنا دور المرأة القدرية ، فى امتلائه المخيف ، الذى نجده دائما فى الأسطورة والخرافة والملحمة . كل شئ معد فى الرواية لخلق الوظيفة الأسطورية للمرأة المخيفة ، الخطيرة ، المرأة التى يتمناها الجميع ، ويخشاها الجميع : سيديا . هناك أولا هذا الجو الرائع المناسب لتعظيم دور المرأة ؛ وهناك القلق الملح ، والخضوع المطلق للأنثى الخالدة ؛ للحيوان المفزع ، سيديا ، التى تحرك كل أبطال الرواية :

«نظروا .. وأمام ما رأوا أغلقوا عيونهم ، ثم فتحوها .. وأمام ما يهز نظراتهم .. ركعوا لها[٢٢] . امرأة تجذب الحالمين دائما إلى شفة أحلامهم فهى النبع العطر لكل الأحلام الخالدة[٢٣] .

وفى الرواية يلخص لنا البطل أوزيتارت Ousitarte التأثير الغامض والسحرى لجمال سيديا على الرجال : «النسيان من شفتيك ، والموت فى عينيك ، والسعادة ياإلهى فى جسدك العارى»[٢٤] . ويبلغ من تأثير سيديا على أوزيتارت أنها بعد أن

خانته ، حاول اغتيالها . ولكنه أمام هذا الجمال القدرى تردد ، وهزمه جمالها وسقط الخنجر من يده[٢٥] إنها سيديا التى يحبها Ousitarte وعينه مثبتة بقدرية على شئ عظيم مشع فخم ، على امرأة غرست فى روحه السهم السام لحب مجنون قدرى :

«كان كحيوان ارتوى بالمتعة ، وجد للحظة فى البحيرة الكبيرة لجسد سيديا القوى المعطر راحة وهمية ، بعدها عاد العطش أكثر حدة . والنبع الصافى المخيف أكثر جاذبية[٢٦] ». من أحضان الوجود الساكن ؛ من أحضان الفراغ ؛ تبرز الأفكار الأولى عن الجمال القدرى الخطير . ومن تأمل الروائى وصوفيته يخرج كل هذا لدائرة النور . وها نحن نرى سيديا فى زهرة شبابها ، وتفجر مجدها ، فى طموحها ، وشخصيتها القدرية . جمالُها المدمر يشكل مصير البطل Ousitarte : «سأظل معك ، ياسيديا ، معك ، وسيفعل أوزيتارت لسيديا كل ما تريده سيديا ،. كل شئ من أجل قبلات سيديا ، وللساعات التى ستمنحها لك فى مخدعها » .[٢٧] تغمره هناك النشوة بشعاع من النور تجعل منه إلها ، ثم لا تلبث أن ... تغرقه فى العدم . بعيداً عنها يموت أوزيتارت فى الذكريات الخانقة لحبها . كل ما كانت تريده من هذا الرجل ، هذا البطل القوى ، ليس الانتصار عليه ، ولكن استخدامه لتحقيق انتصارها هى . هكذا كانت كوميديا الخادع والمخدوع . وسيديا ليست الجمال المغرى فحسب ، ولكنها أصل بلاء كل الأبطال .

وفى الحقيقة ، فالأسطورة عن المرأة ــ منذ القدم ــ كانت تقدم بصورتين : إما بصورة المرأة المغرية الناعمة مثل داليدا ، وكاليبسو ، وأومفال ، وإما بصورة المرأة الهجومية مثل أمازون[٢٨] . ولكن أسطورة سيديا جمعت ــ فى الرواية ــ بين الطريقتين السابقتين ؛ فهذا السلوك الجنونى ، هذا الطموح العريض القوى الذى لا يخشى مزج الحب والدم . هذا الميل الجامح للسيطرة التى لا ترتوى ، والمندفع نحو المستحيل بكل حماسة الإرادة والمكر المستخدم للمفاجأة ، والانتصار ؛ ثم كل هذا الجمال الناعم الطاغى ؛ كل هذا هو سيديا . اتجهت نحو لعبة مزدوجة . فإذا نجحت فى فرض سيطرتها قبل عودة الملك ، فستكون هناك الفرصة كيلا يعود إلى مملكته ، وإلا فإنها ــ بواسطة القوة الداخلية ، والسيطرة التى حصلت عليها ــ ستعد نفسها ، على الأقل ، لتحل محل الملكة ، ليس فى قلب الملك فحسب ، بل على عرش مصر كذلك[٢٩] .

ولقد تمثلت قمة ذكائها السياسى فى لعبة ضرب بطلى الرواية أوزيتارت وهرمراه أحدهما بالآخر . وهكذا قتل أوزيتارت صديقه الحميم هرمراه ، وخان الثورة ضد دكتاتورية القصر .

«أقدار طيبة والامبراطورية ، مصير رفاقه ، كل ذلك ختى فجأة من نفسه ، تلاشى إلى دخان ، فى النار التى أوقدتها فى قلبه النظرة الشهيةُ لسيديا ، نار حينا تسرى فى شرايينه وأعصابه ، تخرق فيه كل ما ليس بحب جارف »[٣٠] . وكانت سيديا تحرص على امتلاك الرجال والاستيلاء على قلوبهم لتستخدمهم فى قضيّتها بقدرة قادرة ، لا يعلو فيها سوى مصلحتها . فلا أخلاق ولا إله ، إذ كانت

تساعد الثوار اليوم ، ثم لا تلبث أن تقتلهم فى اليوم التالى . كانت تمتلك مرونة ورشاقة الذئب الصغير ، ذلك الذى يلعب بفريسته بكثير من اللطف والنعومة والخفة قبل التهامها .

ولكى تتخلص من الرؤساء الكبار فى مصر ، أقامت مأدبة كبيرة لهم ، ثم قتلتهم جميعا .[٣٢] كل ذلك تم بالتواطؤ مع أوزيتارت الذى بعثر قوته وشرفه من أجل سيديا ؛ فكان الخائن لقضية ممفيس والثورة ، والشريك فى مذبحة رؤساء مصر ، ومنفذ الثأر لسيديا . والمتآمر الرئيسى على الامبراطورية ، وقاتل هرمراه وأزيليه .[٣٣] من أجلها ارتكب كل هذه الجرائم ، وكل الجرائم التى سيرتكبها غدا[٣٤] . وفى النهاية كان نصيبه منها الموت : «وهكذا مات دون دفاع عن نفسه . رأسُه ، رأسه الجميل ، على فخذى سيديا ، عيناه الكبيرتان المسكونتان بالموت ، بحب سيديا ، ثبتتا على العينين الخبيثتين للآلهة الساحرة التى لم تفارقه نظراتها لحظة واحدة[٣٥] . النظرة الغامضة لهذه الساحرة ، هذا الوحش القدرى ، لم تكن تبحث عن أكثر من تثبيت سيطرتها السياسية . والاستيلاء على السلطة فى أثناء غياب فرعون فى الحرب . ولكى تصل إلى هدفها . فالغاية عندها تبرر الوسيلة . وقليل من النساء يستطيع أن يواجه كل هؤلاء الأعداء الأقوياء من أمثال محاربى طيبة الذين لا يقهرون . ولكن بقليل من الفساد يستطيع استخدام وسائل ميكافيلية للاستيلاء على السلطة . لقد كان البؤس فى كل مكان بمصر . والثورة كانت تسرى فى البلاد ، وهذه المرأة الميكافيلية أرادت أن تجرف الثورة لمصلحتها[٣٦] .

الحلم بعرش مصر لها ولابنها ؛ كان ذلك كل هدف سيديا ، لذا كانت تمتلك رأسا محصنه ضد العواطف ، وقلبا لاينبض . بل كان مكرها دؤوبا لايكل .

ولكن فى أعماق كل إنسان مثل سيديا ، حتى لو كانت إنسانة فائقة قدرية ، يوجد الحب بلذاته ، باضطراباته ، بنتائجه غير المحسوبة . لذلك حرص الروائى ــ هنا ــ أن يقدّم لنا سيديا ، تطاردها الرغبة القدرية الجامحة التى لاترتوى ، هائمة بحثا عن لذة لاتتحقق ، وشهوات منطلقة بلا قيود ، فكانت رمزا للرغبة التى لاتشبع . يأكلها الملل . فتطلب المزيد من اللذة الجديدة والمشاعر المجهولة . كانت تكره حبا تشبه مداعباته يومه أمسه . الملل والتعب وعبودية الآخرين لها ، أتعبتها وأرهقتها .

وعلى حساب توقف فى البناء الأسطورى للرواية ، يتحول البطل الأسطورى إلى بطل تراجيدى ، يحطمه عنف القدر ؛ فالبطل القوى بلا حدود ، ذو القوة المقدسة فوق الإنسانية ، يبدو مهزوما فى النهاية ، مقهوراً ، ويكون نصيبه الموت[٣٧] . وهكذا كما يحدث ــ دائما ــ فى الأسطورة ؛ كان موت سيديا علامة على ترك كل أحلام البطولة والسيطرة ؛ فقد انتهت حياتها بمأساة ، وموتها الحزين حوّل المرأة الأسطورية إلى امرأة عادية يسرى عليها ما يسرى على الآخرين : الموت[٣٨] . وكان ذلك خاتمة كل طموحاتها ؛ كل مؤمراتها ؛ كل أحلامها . ماتت وهى على بعد خطوات من تحقيق

هدفها . وحياتها المليئة بالخطر والموت مدت الروائي بمادة خصبة لرواية أسطورية ، يختلط فيها الملحمي بالمأساوي .

وليس غريبا – إذن – أن نجد كاتبا آخر مثل Sanglé متأثرا بالأسطورة والمواقف الأسطورية ، يعطينا هو كذلك تنويعات على نفس الموضوع بروايته Nitaoukrit [٣٩] ، عن تلك البطلة المؤلهة التي حوّل الموت حياتها الأسطورية إلى مأساة حقيقية .

ونيتوكريت ليست ببساطة امرأة فقط ، لأنها قبل كل شئ بطلة . إنها ليست المرأة كما هي ، ولا المرأة كما يجب أن تكون ، ولكنها المرأة كما نحلم أن تكون في لحظات نشوتها . سيكولوجيتها أو التحليل النفسي لنوازعها الداخلية ، تماما كما هو الحال مع سيديا ، أمر لا يهتم الروائي كثيرا به . وهذا يتلاءم تماماً مع العالم الأسطوري وقوانينه التي تهتم بالحركة والفعل والأحداث أكثر من اهتمامها بالتحليل النفسي للشخصيات [٤٠] .

كانت نيتوكريت ، بوصفها اسطورية ، رمزا للجمال الفائق النادر ، فهذه البطلة المشوقة القد تمتلك « تلك القوة الغامضة التي لا تقاوم ، والتي تصدر عن جسد المرأة ، وتخترق الرجل لتخضع جسده وتسيطر على روحه » [٤١] .

وهي بوصفها امرأة تحتوي جمال الوجود ، فقد جذبت إليها البطلَ القوي رينجر ، الذي لم يكن يكترث بالجمال . لقد استولى عليه جمالها المقدس ، وصار من يومها لا تفارقه صورة نيتوكريت ، إذ أصبحت مركز أحلامه ، ومهد رغبته . وكنجمة عشتار في الغروب ظل جمالها يتألق في عينيه ، هذا الجمال المضئ الناعم ، هذا القوام الصافي النقي ، هذه العيون الغريبة ، هذا الجمال ، هذه العظمة [٤٢] . كل شئ في مكانه في الرواية يؤكد الدور الأسطوري للمرأة المرغوبة المرهوبة في آن .

والروائي جمع في كل متماسك حيوي العناصر القادرة على إكمال الصورة الأسطوريّة لهذه البطلة وإنهائها . إنها مخلوقة لا تقارن بغيرها ، إنسانة تنتمي إلى الأعلى ، معبودة ، شبه آلهة [٤٣] . حتى الطريقة التي ترى بها الأشياء تولّد أساطير صغيرة ، تعطي لكل شئ رؤية درامية ، وتحول العالم كله إلى أسطورة كبيرة [٤٤] .

وتماما مثل سيديا ، طارد الحب نيتوكريت بكل قدريته ، فاختفت المرأة الفائقة وبقيت المرأة فقط : « كانت تنصت له في انتباه حار ، وصوته المذكر كان يغلفها ويطويها . نظراته كانت قبلات ترعشها [٤٥] . وهكذا وجدت نيتوكريت في رينجر كل عواطفها ، كل أفكارها وحب استطلاعها للأشياء اللانهائية ، تذوقها للغز ، قلقها من المجهول [٤٦] . رأت نفسها ذات قوة فائقة خاضعة لحب رينجر . لقد جعلها الحب إنساناً ، ولم تعد تمتلك تلك القوة فوق الإنسانية ، بل أصبحت امرأة فانية ، وليست آلهة خالدة .

إن Guédv مثل Sanglé في شدة الاتجاه الملحمي في رسم شخصيات روائية ، حيث نرى أبطالا ، يذكّروننا ببروموسيوس وهرقل . ورينجر ونروموت بطلا الرواية أشبه بالآلهة ، سكارى بحياة واحدة عظيمة ، يحبونها ، سكارى بموت هو النهاية والانتصار . ووسط إطار ملحمي : قصص المعارك ، حماسة الانتصار ، الاندفاع ، القوى الطبيعية التي تعمل حول الإنسان ، وجد البطلان نفسيهما قد ورثا تقاليد البطل الملحمي ، الأسطوري . وهذان البطلان مع نيتوكريت يمثلان محور أحداث الرواية كلها .

فرينجر له مكانه المتميز فيها إذ إن صورته التي اقتبسها الكاتب من ملامح الشمس تذكرنا بملامح البطل الأسطوري [٤٧] ، فوجه البطل المضئ ، وعيونه ذات إشعاعات الذهب [٤٨] ، تعطينا صورة إلهية ترتبط بشعاع خالد من الشمس [٤٩] .

وإلى جانب هذه الملامح الشمسية نجد عناصر أخرى تنتمي إلى الإله وإلى الخالق :

ورينجر هو منقذ هذا العالم الذي يحدّده ، ويفتتح مرحلة جديدة فيه : « ما كان يريده هو الهرب من أهله وماضيه : التحرر من سيطرة القوالب الموروثة ، من طغيان التقاليد والعادات ، التجول في الأقاليم كالأنبياء ، لا ليبشر بأساطير وخرافات ، ولكن ليشرح نظام هذا العالم وإيقاعه وانسجامه [٥٠] .

إنه إرادة تغيير العالم ، وظهوره يعلن عن تجديد العالم . كان رينجر يعتقد أن « الإرادة العليا أعطته الإشارة » [٥١] ، وأنه « رب الأرباب ، الذكر البطولي ، الروح السامية اللانهائية التي تجمّل العالم » [٥٢] . ورينجر بقوامه ، وملامحه ، بأفعاله وبمعجزاته ، يقترب من الأبطال الأسطوريين الذين يمتلكون العظمة الشيطانية لأبطال الملاحم : « أعطاه العلم شعره القوي .. عاش يتنفس الفضاء ، رأى دم الاتساع يجري ، والعالم ينتفض . ومن خلال المادة التي ترتفع أنفاسها ، اعتقد أنه رأى الروح [٥٣] . وليعلي الكاتب من مكانة بطله فإنه لا يتردد في رفع أهميته في هذا العالم [٥٤] ، وفي غمره بكل مراتب الشرف التي تمتلك ناصيتها شخصيات الملاحم : فهو كريم النسب والمولد [٥٥] ، مهماته خطيرة [٥٦] ، فضلا عن حياة العزلة وروح النبوّة التي تسمو بالتأمل . [٥٧]

ويقتل رينجر – بعد كثير من الوقائع والحياة الحافلة العظيمة – بيد الأمراء الذين حسدوه على مكانته العالية السامية ، وانتهت حياته مثل حياة كل الأبطال الأسطوريين بمأساة عنيفة ، واستخدمت نيتوكريت شخصية أسطورية أخرى ثأرا لحبيبها هي بزهوت الذي كان يكن لها الحب الغامض المطلق : « أنت الحياة والقوة . وكل شئ سيتم حسب رغبتك [٥٨] . وأغرت الجميلة [٥٩] نيتوكريت بزهوت وأسكرته ، ودفعته لقتال أعدائها الذين قتلوا حبيب القلب رينجر » . « سامحهم ، فأفتح لك ترسانة الأسلحة ، وخذهم وسأفتح لك خزائن الذهب .... أجمع القبائل على حدود الامبراطورية . تقدم .. يجب أن يموت سونبوا ، ورري ، والكاهن الأعظم » [٦٠] .

وكان إخلاص هذا البطل لنيتوكريت بلا حدود إلى درجة أدهشتها ، فقد كانت تحس أنه مستعد ليس للمخاطرة بحياته أملا في

أن تستقبله فى قصرها فحسب ، ولكن للتضحية بجسده وروحه ، عند أية إشارة من جنونها[٦١] . وكانت نيتوكريت تسكن قلبه فى كل مغامراته ، وتنفث فيه قوة مشبوبة لمحاربة أعدائها .

إن كل هؤلاء الأبطال ينتهون دائما باكتشاف أنفسهم ، وكيف أنهم سجناء حب يمزقهم ويشلهم تماما . وعقيدتهم فى الحب ، برغم فشله ، تظل سامية إلى درجة تضعهم فى مرتبة إيزيس آلهة مصر الأخرى المقدسة . والحب فى رواية Sangle فاشل دائما ، ويقود المحبين إلى طريق مسدود . وتحب نيتوكريت رينجر حباً مطلقاً مجنونا ، ولكن اغتياله يضع نهاية لهذا الحب . ويحب بزهوث ـ بدوره ـ نيتوكريت حبا غامضا مستحيلا ، خالدا لا نهائيا ؛ إذ وجد فيها مثاله ، أى الإنسان الضرورى القدرى الذى لايستغنى عنه . ولكن الحبيبة برغم حساسيتها لبزهوت لا تشعر بأى حنان نحوه . إن قلبها مع رينجر ، وتنتهى الرواية بمأساة حقيقية ؛ إذ تموت نيتوكريت ومعها هذا الحب المستحيل[٦٢] . وفى رواية Guédy نجد أوزيتارت يحب سيدبا التى تحب ـ بدورها ـ هيراميراه الذى يحب اينيزيس . ونواجه فى الروايتين الحب الذى لا يتحقق ؛ الحب المحال . والوصال بين الحبيبين صعب فى هذا الطريق المسدود أمام هذا النموذج المأسوى للحب ، أى الحب الأحادى الاتجاه والحب ذو البعد الواحد ليس موضوعا جديدا ، لكن الروائيين يعالجونه بطريقة متضخمة لإبراز استحالته ، وذلك بإضافة بعض العناصر القدرية التى تستبعد كل محاولة وكل أمل .

ويبدو الحب كأنه يبدأ بالتعاسة ، بل هو مرادف لها . والمحب دائما وحيد ، والمحبوب لا يمكن الإمساك به . إنه غائب للأبد ، غائب بلا عودة ، كأنه فى عالم آخر ؛ عالم حقيقى يستبعد العاشق منه دائما . وهكذا نحس فى الروايتين بالفراغ يحيط بالعشاق ، ويبقى الحب غامضا بعيدا جدا .

ولا تبدو وجهة النظر هذه ملفقة أو مفتعلة ولكنها تستند إلى تاريخ الحب فى مصر القديمة . وهذا الحب الأسطورى ليس ظاهرة طبيعية ولكنه ظاهرة ثقافية واجتماعية ، ظهرت فى حدود المكان ، وتطورت فى الزمان . ولا سبيل إلى فهم طبيعتها ومعناها دون فهمها فى حدود زمانها ، وفى علاقتها بالواقع الاجتماعى الذى تنتمى إليه . ففى آداب مصر القديمة توجد المعلومات الأولى عن الحب الأسطورى[٦٣] . ونحن نفهم هذا جيدا حينما نعرف أن دين أمينوفيس الرابع ، للإله العالمى الواحد ، كان ممثلا على الأرض بثنائية ، أما الحب الزوجى فكان رمزا للحب الإلهى ووسيلة للوصول إلى الرب[٦٤] .

ولقد أثر هؤلاء الأبطال بحبهم الغامض على البناء العام للروايتين اللتين تجرى أحداثهما بناء على قوانين التضاد الدائم . وخلف التضاد فى التفاصيل العامة هناك تضاد عام وشامل يسير فى خطين رئيسيين ، ينطويان على التناقض بين هؤلاء الأبطال والمجتمع الذى يعيشون فيه ، وعلى عدم إمكان التفاهم بين بعض هؤلاء الأبطال أنفسهم وبعض . ويظهر تحليل الروايتين العلاقة بين هذه العناصر المتضادة التى تحطم ـ باقترابها من بعضها البعض ـ التآلف المطمئن بين هؤلاء الافراد ، وبينهم وبين المجتمع . وتحرك هذه الجدلية البناء العام للروايتين ، وينتج عنها حوار الصم الذى يدور حتى النهاية ، بين أبطال متصارعين ، رحلوا بحثا عن المطلق . ويتلاءم ذلك مع مبدأ التضاد الذى نراه يميز أية أسطورة بطولية[٦٥] ؛ فليس غريبا ـ أذن ـ أن يفكر الروائيان فى روايتيهما ويكتباهما على أساس التضاد Counterpoint .

أما المجتمع المصرى نفسه فنراه ، فى الروايتين ، يتكون من فريقين : أهل القمة وأهل القاع . وعلى رأس القمة فرعون الإله كما ينظر إليه رعاياه . إنه ظل الله الخالق على الأرض ؛ وعلى كتفيه يقع عبء حفظ توازن العالم ؛ فهو الذى يهب الحياة للناس ، وهو الذى يحطم المتمردين ، وهو وحده الذى يستطيع الاقتراب من الآلهة . ويتحمس الخيال الشعبى فى مصر القديمة للاعتراف به ؛ بكل ما يحمله الاعتراف من خوف من هذا البطل الفائق الخالد[٦٦] .

ويحتل الكهنة المركز الثانى فى هذا الترتيب التنازلى القائم فى الروايتين ؛ فهم يملكون مفاتيح المعرفة والسحر والعلم . يدرسون ليل نهار فى أعماق معابدهم المنقوشة بالهيروغليفية الغامضة التى لا يعرف سرها العميق سواهم . «يعرفون سر ملمس الريح والأمواج ، أنغام الهمس ، جمال الشكل ، بزوغ النهار»[٦٧] إنهم يدرسون أسرار هذا العالم وألغازه الطبيعية ، ويحسبون قوة الأعداد فى أعماق المعابد[٦٨] . وكان نفوذ هؤلاء الكهنة واسعا فى هذا المجتمع الدينى ، حيث للدين والسحر مرتبة الشرف الأولى فى ضمير الشعب المصرى[٦٩] . وإلى جانب هؤلاء الأبطال الفائقين ، من ملوك ، وملكات ، وكهنة ، وآلهة ، وأبطال لا يقهرون ، كان هناك شعب عادى ، «فقير ، بائس ، مضطهد ، قطيع من اللحم ، خليط عجيب من البشر يعانى الألم واليأس»[٧٠] .

ويغتنى الكبار ، فى حين يزداد الشعب بؤسا[٧١] . إن هؤلاء الحكام الفاسدين يتحرقون شوقا إلى كل الرذائل التى تولدها سلطة بلا قيود ، وسط بلاط منغمس فى اللذة ، ويؤدى سلوكهم إلى إفلاس مصر وخرابها[٧٢] . والبؤس فى كل مكان يثبت وجوده المادى على الحياة اليومية للمصريين الذين كانت أيامهم «سخرة دائمة محطمة»[٧٣] . فالروايتان تقدمان لنا شعبا مضطهدا ، مستعبدا ، محتقرا ، معذبا ، تثقله الضرائب ، فقيرا معدما[٧٤] . وفى كل مكان أعمال ضخمة تبرز ببطء نتيجة للعمل الدائب لإنسانية شهيدة ضعيفة ، منهكة ، بائسة . إنه شعب ليس له إلا حرية اختيار واحد : الموت . فحياته تعتمد دائما على مزاج الكبار وإرادة الذين يشعرونه دائما بصغره وضياعه[٧٥] .

والوجود الوحيد الدائم الذى لا ينقطع لهذه المخلوقات الفائقة خلق جواً من القدرية والموت . ويتناسب قدر هذه الموجودات تماما مع قدر مصر التى أصبحت بلد الدم والقدرية والموت[٧٦] . والروايتان تخترقهما حركتان متتاليتان : إحداهما محدودة لأنها تعنى بمصير عدة شخصيات فقط ، والأخرى متسعة لأنها تضم بالضرورة مصر كلها .

وتبدو البيئة عند الكاتبين دائرة واسعة تمتد من المحيط إلى المركز، ثم من المركز إلى المحيط. ونتيجة لذلك نجد فكرتى الموت والقدرية ماثلتين أمامنا فى كل لحظة فى الروايتين. وكلتاهما ملحة وضرورية ومعبرة، بل هما بمثابة الصورة الأساسية التى عبر بها الكاتبان عن العلاقة بين هذه الشخصيات ومصر. وموت كل الشخصيات الرئيسية فى الروايتين شديد التعبير: سيديا، أوزيتاته، أموستو، إيزيفيس فى المصرية. وكذلك نيتوكريت، ورينجر وبزهوت فى «نيتوكريت». ويسيطر هذا العنف المستمر الذى يخلقه الموت، هذا الجو المأساوى الذى يؤدى إليه الغياب، على الروايتين.

ويظهر الموت – مثله مثل الكثير من العناصر الطبيعية – موضوعا للخوف والرهبة عند المصريين. وفى مثل هذه الأحوال لا يمكن للإنسان المصرى إلا أن يكون معذبا قلقا، لأن حياته تهوى نحو العدم و«تتلاشى فى الفراغ»[٧٧]. وفى مثل هذا العالم، حيث الحياة وهم وعدم، لا يجد الإنسان السلوى والعزاء، كما لا يجد القادرين على مساعدته على العيش سوى فى عالم ماوراء الطبيعة؛ فى الآخرة، وفى خلود وهمى[٧٨].

ويتوقف الإنسان المصرى عن الحياة فى مقابل هذه القوى الأسطورية.ولكى ينجو من القلق وهذا الخوف بدأ يحلم بحياة أخرى. وتشير هذه الإنسانية المعذبة الهاربة إلى عالم الأحلام، إلى المصير المأساوى لكل الأبطال الفائقين فى عالم يتحرك لكى يصبح إنسانيا، هو عالم الأحلام. وهذا العالم الوردى ليس سوى أسطورة رائعة تسيطر عليها النظرة الدينية والأسطورية لتترجم لنا قلق الإنسان واضطرابه[٧٩]. ولقد أصبح الإنسان المصرى سيدا فى فن الخيال والتأمل؛ لأنه قد صار منفيا فى عالمه الفعلى، فآثر ترك الواقع إلى المجرد، والانطلاق نحو مناطق الحرية والأسرار، حيث ألغاز مصر.

واغتراب الشعب، وتلاشى الأشياء، وسيولة الزمان، وغموض المكان، تلك هى الموضوعات التى من خلالها انطلق خيال الكاتبين نحو تجسيد موضوع الغياب. وحولهم يمتد هذا الغياب، ويوسع صحراء السلبيّة والنفى، والجو الدامى وحضور الموت. فى مصر هذه اكتشف الكاتبان دوامة الحضور العاجل المفزع للعنف، وللدم، وللموت.[٨٠] ولكن على الرغم من أن الموت يبدو مسيطرًا على أعماق روح الإنسان المصرى، فهناك نيران الخلود الموقدة تشع فى داخله – فتلك الأهرام مملكة تحتية، لغم فى أرض مصر؛ تيه لم يره إنسان من قبل؛ شاهد على العبقرية الأسطورية لشعب يطلب المطلق والخلود[٨١].

ونلاحظ فى النهاية أن صورة مصر – عند الكاتبين – لا تشبه فى كثير من النقاط مصر القديمة فى حقيقتها، فقد عالجا هذه الصورة من حيث هى صورة بلد أجنبى قديم، عريق وغامض ومثير؛ ومن ثم كانت الصلة بينهما صعبة؛ لأن الحقيقة والأسطورة يظلان دائما فى علاقة واهية. والديكور والوصف فى الروايتين نهرى، سيال، فائض؛ فالكاتبان هنا بلزاكيان. ولذلك نجد خمسا وعشرين صفحة – مثلا – فى **Nitaoukrit** تخصص لوصف وفاء النيل[٨٢]. وكذلك فى **L'Egyptienne** صفحات كثيرة ليست سوى وصف يمتد على حساب التطور الدرامى للأحداث وللشخصيات[٨٣]. وهناك سبب رئيسى لهذا الوصف النهرى؛ فأحداث الروايتين مصطنعة، وخيوطها مكشوفة، وليس لها أية رابطة أو اتجاه واضح، وتكرار بعض المواقف يؤكد، من آن إلى آخر، فقر الإبداع عند الكاتبين. وقلة الأحداث وتكرارها هى المعادل الموضوعى لكثرة الوصف الذى يلغى بطبيعته الأحداث، ويوقفها، ليجعلها محالة.

ويبرز تحليل القيمة الأدبية للروايتين بعض الملاحظات عن البناء العام والتحليل النفسى للشخصيات؛ فالكاتبان يركزان الأحداث على بعض المشاهد المثيرة، حتى وصف الأشياء المحيطة، لا يتبع المشاكل النفسية للشخصيات. وتبنى الأحداث بقصد تأكيد المظهر الأسطورى للأبطال ولغزهم الذى لا يقبل الاختراق. ويتمكن الكاتبان عن طريق مؤامرات لا تتوقف، ومعارك مستمرة، من إيجاد حبكة مصطنعة. ولذلك كانت علاقة الكاتبين بنفسية شخصياتهم علاقة محطمة. ولم يكن تراكم التفاصيل مجديا؛ لأنها لم تستطع أن تخفى ضعف التحليل النفسى. حتى الآثار الفرعونية، لم تكن سوى ديكور خال من كل علاقة حية بالشخصيات التى كانت تستطيع أن تتطور فى أى ديكور آخر.

ولم تكن مهمة الكاتبين سوى محاولة لخلق عالم ملحمى، عالم مجرد محمل بغنائية حزينة. ومن هنا كان النسيان الذى استحقته الروايتان منطقيا[٨٤].

ثانيا: مصر الحديثة
مصر الواقع

لم يكن من قبيل المصادفة – والأمر كذلك – أن يظهر التغيير الذى حمله الكتاب الواقعيون الذين اهتموا – قبل كل شيء – بالواقع؛ باليومى؛ بحياة البسطاء؛ وفى اختصار بتصور جديد للتاريخ. وهذا مافهمه كاتبان فرنسيان (لامبلان Lambelin وإيڤرى Ivray ممن تخلوا عن الاتجاه الأسطورى فى الرواية. ولكن ليس معنى ذلك أنهما نجحا فى تخطى هذه النظرة إلى الرواية التاريخية تماما، ولكن رواياتهما تقع – على الأقل من ناحية الميل العام – فى مستوى وسط بين الخيال الجامح والواقع البسيط المؤثر. ومادة هذه الروايات نفسها تكمن فى اكتشاف هذه الحدود الملغاة، وكل ماينجم عن إلغائها من عالم العمالقة، عالم الوهم والمبالغة. لقد انتقل الكاتبان فى رواياتهما[٨٥] إلى عالم البسطاء المتواضعين، إلى حقيقة كل يوم، والحياة اليومية للشعب المصرى بعاداته وتقاليده.

ويحكى لامبلان – فى روايته – عن قصة الشاب الإنجليزى جورج فوپجريت، الذى حضر إلى مصر ليزيد ثروته ويشترى الأراضى ويضارب على القطن. لكنه فى النهاية – بعد إقامة عدة شهور فى مصر – يعود إلى بلده، تحت وطأة الوحدة والملل، بعد أن عانى فى صعيد مصر.

ولقد كان الوباء المفزع الذى أصيبت به مصر – فى الواقع – مقترنا بهؤلاء المغامرين الذين اندفعوا بحثا عن الثروة فى كل مكان . فأصبح وادى النيل خاضعا للسوق العالمى . وتأسست فى كل مكان تقريبا توكيلات أعمال وخدمات بضاعة . ومال . واستثمار . وحافز ربح ؛ فتلك هى الأسس القوية التى قصد إليها المغامرون والمستثمرون الأجانب . وخلف الواجهة المسالمة لمصر . كانت المقاومة العريضة لشعبها تتحدى طمع المغامرين وجشع قطيع الذئاب . ولكن من جانب آخر . كانت مصر الحكام . مصر الأغنياء الفاسدين المنحلين والمتحللين من كل القيم ، تتقاسم مع هؤلاء المغامرين الثروة . وتفتح لهم الباب على مصراعيه بلا حساب . وكانت التجاوزات فى كل مكان ، إلى أن وصل الأمر إلى حد أنه لم يعد فى استطاعة أية سلطة أن تمنع هؤلاء المغامرين من التهام المادة الحيوية لمصر ، أو إجبارهم على التخلى عن ثمرات استغلالهم . وكانت سيطرة الأجانب واضحة ؛ فقد حطموا كل فواصل الوطن والدين . وأقاموا مشاهد مختلفة متتابعة من الفوضى والاستغلال . ولقد عالج كثيرٌ من الكتاب الأوروبيين قصص هؤلاء المغامرين القادمين من لندن . وروما . وأثينا . وباريس . وكل المستغلين الذى اعتبروا مصر فريسة سهلة لعمليات نصبهم .

وكان هذا حال لامبلان الذى أوضح هذه الحقيقة المؤلمة المريرة : «إننى أتسلى بالمضاربة على القطن . كل مساء آتلقى معلومات من أورليانزا الجديدة ، وفى اليوم التالى أعطى أوامر بالتليفون إلى الإسكندرية ، وفى خلال ثلاثة أسابيع ربحت مائة ألف جنيه»[86] . وإذا كان بعد نظر جورج . بطل روايتنا . يجعله يعرف القيمة الحقيقية لرؤوس الأموال . كعامل سياسى مهم . فكان الواجب عليه أن يجد الوسيلة لعائد سريع لأمواله[87] . ولكن الوسيلة كانت منحطة . وفى داخله ثبتت فكرة استثمار بعض أمواله القليلة فى مصر . عن طريق شراء أراض مصادرة من الفلاحين الفقراء لعدم قيامهم بسداد ديونهم الثقيلة . فاشترى مقاطعة بشروط مغرية جدا[88] وأثار هذا الوضع الملائم للأجانب رغبة جورج فى الاستغلال ، متخيلا الربح الذى سيحققه ، إذ كانت اللوحة مغرية والفرصة لا تعوض ، وإلا أفلتت الفريسة . وبعد أن حقق أرباحا طائلة . عاد إلى بلاده تحت تأثير الوحدة ، وفشل حبه مع مرأتين أجنبيتين.

وحرص الروائى على أن يحكى لنا الحياة اليومية للشعب المصرى . والذى يصدمنا فيها هو البؤس والاضطهاد الذى يخضع لها شعب محروم من كل حقوق إنسانية[89] . فالبيروقراطية بدورها المتفضحم ساعدت على نشر جو عام من الفساد والرشوة فى مصر : «كان يجب القيام بكثير من المساعى للتصديق على الوثائق من المحامى الوصى . ثم تسجيلها فى المحكمة . ثم الحصول على رفع الرهان عن الأرض . ثم دفع النقود إلى من لهم الحق .. ودفع التسهيلات اللازمة[90] . وتنتشر صور كثيرة للبؤس والفقر والذل اليومى الذى يتعرض له المصريون بين أسطر الرواية . كشاهد حى على حال الناس فى هذه الفترة من حياة مصر .

ويحاول الروائى فى مشروعه الوصفى الواقعى أن يقدم لنا واقعا حيا معاصراً ، بالإضافة إلى وصف آثار مصر الفرعونية القديمة . وعندما وصل إلى القاهرة أحس بانجذابه إلى الماضى الغامض لمصر[91] . ولكن وصف الآثار خلق سلسلة من العلاقات الاستعارية بين الماضى التليد وأمل الحاضر ، على الرغم من كل شئ . [92] وللوصف الدقيق لمصر ، الذى يقدمه لنا الكاتب . دلالته ؛ إذ يبين بوضوح أنه لم يكتف بوصف مظاهر متفرقة رآها فى مصر . ولكنه قدم صورة شاملة لكل المشاريع الاجتماعية والإنسانية فيها .

فالقاهرة تعطيه صورة عالم ملئ بالحركة . جذاب وغريب[93] . ونلاحظ فى وصف الفيوم[94] وبولاق[95] وشبرا[96] . الطريق السهل . طريق إثارة الغرابة فى وصف بلد أجنبى . ومن الممكن اعتبار نظرة لمبلان هذه نظرة كاتب يقف أمام مشاهد حياة غريبة عليه . متعجبا ومستثارا . وإذا كان هذا حقيقيا فإن الكاتب لم ينجح فى التغلغل داخل المشاهد العابرة . أو تخطى حدود واقع خلا من كل شاعرية . وكانت تنقصه التركيبة الجريئة التى تذيب الشعر فى الواقع . وتبنى الواقع من خلال الشعر . لقد استند على الحقيقة المجردة الجافة . والملاحظة الخالصة . الخاليتين من كل خيال وكل بعد شعرى . إلى الدرجة التى غدا معها معنى الحلم قاصرا . ويرى الكاتب ويسجل مباشرة ؛ دون معاناة الذهاب إلى ما وراء المظاهر السطحية . ولذلك اختنقت الرواية بالضعف واستحقت النسيان .

وقد أهمل النقد – مرة أخرى – رواية أخرى عن مصر المعاصرة[97] . تبدو لنا أقل سطحية وأكثر تماسكا . إنها قصة شاب إنجليزى أرستقراطى هو «جاك» . حضر إلى مصر فى مهمة رسمية فى أثناء الاحتلال الإنجليزى . وفى الفيوم كانت له قصة حب محال مع مصرية شابة تدعى وردة . لكن الاختلاف الطبقى والاجتماعى والعرقى والثقافى بين الحبيبين يقضى على قصة حبهما . ويعود جاك إلى بلده بعد أن اعتنقت وردة المسيحية .

ونلاحظ فى هذه الرواية . على الرغم من أنها تحكى عن مصر الحديثة . أن الاتجاه الملحمى استولى على الروائية . فجعلها تقدم لنا شخصيات أسطورية فائقة . فجاك مثلا هو ذلك الفارس النبيل . ذو الشهرة العريضة فى الشجاعة[98] . إنه شخصية كبيرة فخيمة شكلا وموضوعا . صحته كانت صحة إنجليزى متين البنيان . خلق من أجل الصراع والهجوم . وغيرها من الصفات التى اشتهر بها أجداده وعائلته منذ قرون وقرون . تلك العائلة التى تخرج دائما منتصرة من أى صراع[99] . وكان لبطلنا ميل كبير إلى حياة المغامرة والخطر . حيث تجد القوة وظيفتها الحقيقية . وحيث تحمل كل ساعة مفاجأة جديدة . وحيث يحمل كل يوم انتصارا . والذى يهمنا الإشارة إليه هنا . هو أن وعى الكاتبة كان يتيح اللقاء بين شخصيات أسطورية تبدو واضحة فى الرواية : «كل كيانه ينضح بالقوة . وفى وجهه الشاحب . عينان ذواتا سواد متغير تشعان الضوء[100] » .

وهناك منصور . ذلك الولد «بعينه المضيئة . بقوامه السامق . بأعضائه المرنة . كأنه صغير يوحى . باللطف كله . بالفخامة كلها . لجنس انقرض .. إنه إله صغير»[101] . ثم وردة . تلك القدسة

الإنجيلية(١٠٢) . والغزال الشارد(١٠٣) ، تملك الكثير من الإغراء الذى لا تجده عند النساء العاديات . إنها ذات مقاومة عنيدة وقوة إرادة لا تلين .(١٠٤) وقد جعلت السنين من هذه الفتاة اليتيمة . المخلوقة الأكثر جمالا ، الأكثر كبرياء ، المرغوبة ، الفريدة ، بين كل بنات الفيوم(١٠٥) .

ولكن هذه الشخصيات لا تكوّن امبراطورية مستقلة مغلقة . أو عالما بلا اتصال مع ما حوله . إنها شخصيات لا تستطيع الفكاك من البيئة التى تحيطها ، ولا من الدوافع والأفعال التى تعتمل فى المجتمع المصرى . وهكذا تقدم لنا الروائية مصر كل يوم ، وحياة شعب بأكمله ، شعب بسيط طيب يستهلكه البؤس(١٠٦) ؛ المرأة فيه محتقرة ، فهى مجرد وسيلة للمتعة : «المرأة للرجل كالطائر للصياد . كالزهرة للبستانى ، كالعبد لسيده ، شئ للترويح والمنفعة حسب الظروف . فإذا آذتك الوردة بشوكها ، انزعها ودسها ، وإذا طار الطائر فابحث عن غيره . وإذا عضك الكلب فاقتله»(١٠٧) . ومصر فى الرواية هى مكان الدهشة والحزن ؛ بلد عدم جدوى الأطماع ، والجنون الكاذب للامال الإنسانية(١٠٨) . ومع ذلك فلا يمكن للإنسان إلا أن يعجب بهدوء هذا الشعب الذى يحفظ دائما تقاليد الآباء والأجداد ؛ إذ يجد فيها المأوى من عالم كله بؤس ومتاعب ، حيث كل شئ يبدو مهددا : «تأملوا هذه الكائنات ذات النظرات الهادئة وهى تفعل ببساطة أفعال أجدادها إنهم أبناء مؤمنون ، تعوّدوا أن يقوموا بالعمل نفسه الذى قامت به أيد مختلفة خلال قرون وقرون .. ألا تستطيع القول بأنك إزاء مشهد من ستة آلاف سنة ؟»(١٠٩) . إن التقاليد هى الشكل المتميز لهذا الاحتماء ، حيث يجد المصرى الهدوء والراحة وحرارة العلاقات الإنسانية(١١٠) . إنه يخلق من هذه التقاليد عالما مقفلا ، منغلقا على نفسه ، يعرفه ويمده بالثقة ، ومن خلاله يستطيع أن يتعامل واثقا مع العالم الخارجى .

ونظرة الروائية نظرة مصور معجب بمشاهد الشارع المصرى . وروايتها ملأى بأشياء رأتها ، واستطاعت بذلك أن تقدم الحياة فى كثافتها وفى اختلافها وفى إيقاعها اليومى . ففى الصفحات التى كرستها لوصف القاهرة(١١١) ، تمتلئ الحياة القاهرية وتعج بهذه الكثافة : أصوات الناس ، الهمس ، ضجيج الجمهور يرتفع وينخفض فى أوركسترا الوصف وسيمفونية الحياة .

ويستخلص لنا تحليل الرواية قائمة من الصور ، ومن الرموز ، ومن الوصف ، وألوانا ، ومدنا ، وقرى ، وتشنجات ، وقلقا ، وقوى عنيفة ، وبؤسا ، وظلما ، وغموضا ، وتقاليد أزلية . وفى اختصار يقدم إلينا نظاما كاملا لعالم مصرى نتعرفه فى هذه الرواية .

خاتمة :

إن مصر بلد ذو ماض تليد تكالب على حياته الظلم والكوارث والطمع ؛ وأمة ذات تقاليد عتيقة غامضة ومحيرة ، ومهد حضارة قديمة قديمة . مصر هى لغز محير كالآلهة ، لا نستطيع الكشف عن ألغازها . إنها لا تسمح ، بالتأكيد ، برفع الحجاب عن وجهها ، ولا عن مشاكلها الخاصة . ولم تكن المحاولات التى حاولها هؤلاء الروائيون ، أحيانا بنجاح وغالبا بغير نجاح ، سوى محاولة بسيطة للاتصال بمصر ، هذه السفلية التى تحكى سماؤها الكثير من الأسرار .

ويجب أن لا تخدعنا الكتب والمراجع والأعمال المهمة التى ظهرت عن مصر : إن كل شئ لم يقل بعد ، عن بلد لا يمكن الإحاطة بصورته إلا من خلال الخيال الحساس . وليس ذلك عن طريق الواقع أو الظاهر أو الملموس ، بل عن طريق المتخيل والخفى المجرد .

وكما كانت روايات القرن الماضى التى أثرت معلوماتنا عن مصر ، كانت الروايات التى ظهرت فى الربع الأول من القرن العشرين ، من حيث إنها جميعا تكشف عن رؤية محدودة قليلة الأثر ، ومشوهة أحيانا . ولكننا مازلنا نحتفظ بالأمل فى وجود أنواع أخرى من الرواية التى ظهرت عن مصر خلال بقية هذا القرن ، والتى نحن فى سبيل دراستها ، ولعلها تكون أكثر إقناعا وثراء وخصوبة .

الهوامش

(١) لمعرفة اهم هذه الأعمال انظر :
Dufrenoy (Marie Jouise) : **L'Orient romanesque en France** (1704-1789), Beauchemin Montreal, 1946 (b) Carré (I. H.) Voyageurs et écrivains français en Egypte, Institut français d'archéologie orientale, le Caire, 1932, 2 Vol.,
كذلك انظر رسالة دكتوراة الدولة للمؤلف :
L'image de l'Egypte dans le roman français et anglais au XIX siècle, Paris, Sorbonne, 1973.

(٢)
- Guédy (Pièrre) : **L'Egyptienne,** Albert Méricant, Paris, 1903.
- Guerlin (H.) : **Le baiser de la déesse,** l'Albert Méricant, Paris, 1905.
- Sanglé (Charles) : **Nitaoukrit,** Bibliothèque Charpentier, Paris, 1909.

(٣)
- Lambelin (Roger) : **Un Coeur d'homme,** nouvelle librairie Nationale, Paris, 1914.
D'Ivray (Jehan) : **La Rose du Fayoum,** J. Ferenezi. Paris. 1921.
أحب أن أذكر أن مصر ألف ليلة وليلة بعالمها السحرى الغامض ، الخيالى ، السركى ، وجدت مكانها فى الرواية (غير الصالحة الاستعمال)

(٤) D'Ivray (Jehan) : **Au Coeur de Harem,** Paris, 1921.

(٥) Curtvis (E. R.) : **La littérature européenne et le moyen-âge** P. U. F. Paris, 1958. pp. 117-122

(٦) Butor (Michel) : **Le génie du lieu,** Grasset, Paris, 1958, p. 110.

(٧) Hegel, **L'Esthétique** : 4 vol. Aubier, Paris, 1944 T. 2 pp. 72, 74, 163.

(٨) Brocher (H.) : **Le mythe du héros et la mentalité primitive, F. Alcan, Paris, 1932 p. 31 (5) Jung (C. G.) et Hénényi (Charles) Introduction a l'essence de la mythologie,** traduit en français par H. E. Delmédico, Payot, Paris, 1953. p. 11.

(٩) الأسطورة ملازمة لحياة الناس فهي تنقل من قلم إلى قلم ومن عصر إلى عصر مثل القصص التي تنتقل من فم إلى فم ، ومن وسط إلى وسط تورق أو تجف أو تشوه حسب شخصية القاص .

Michel (Décaudin): **Deux aspects du Mythe au XX siècle,** C. A. I. E. F. No. 22, Paris, 1970, p. 226.

(١٠) Guédy (Pierre): **L'Egyptienne,** Albert Méricant, Paris 1908.

إنها قصة سيديا تلك المرأة القوية الجميلة الماكرة التي أرادت أن تستولى على عرش مصر مع ابنها الذي ولدته من كرى هابي رئيس كهنة آمون . حملت هذا الطفل إلى المعبد . وأرادت أن تعطيه الأصل الإلهي ، حتى إذا تزوجته تصبح أم وابنة الإله وزوجة الملك . ولكن مؤامرتها اكتشفت ، وأمر فرعون بتحنيطها حية .

(١١) السابق ، ص : ١١٨ .

(١٢) السابق ، ص : ٣٢٧ .

(١٣) Sellier (Philippe): **Le mythe du héros,** Bordas, Paris, 1970, pp. 19, 20.

(١٤) السابق ، ص : ١١٨ .

(١٥) ص : ٢٢ الكتاب السابق . Sellier (Philippe): Ouvrage cité.

(١٦) الرواية نفسها ، ص : ٣٢٢ .

(١٧) السابق ، ص : ٣٢٢ .

(١٨) السابق ، ص : ٣٢٦ .

(١٩) السابق ، ص : ١٦٨ .

(٢٠) Durant (Gilbert): **Structures anthropologiques de l'imaginaire,** Plan, Paris, 1961. Livre I. Chapitre V.

(٢١) السابق ، صفحة ٣٣٧ .

(٢٢) السابق صفحة ١٥٤ .

(٢٣) السابق ، صفحة ١٦٢ .

(٢٤) السابق ، صفحة ١٦٤ .

(٢٥) السابق ،صفحة ٢٩٩ .

(٢٦) السابق ، صفحة ١٩٢ .

(٢٧) السابق ، صفحة ٧٣ .

(٢٨) الكتاب السابق ، ص : ٢٤ Sellier (Philippe):

(٢٩) الرواية نفسها ، ص : ١٨٨ .

(٣٠) السابق ، ص : ١٦١ .

(٣١) السابق ، ص : ١٨٨ .

(٣٢) السابق ، ص : ١٧٠ – ١٧١ .

(٣٣) السابق ، ص : ٢١١ – ٢١٢ .

(٣٤) السابق ، ص : ١٩٢ .

(٣٥) السابق ، ص : ٣٠٠ .

(٣٦) السابق ، ص : ١٤٣ .

(٣٧) Sellier (Philippe): op. cit, p. 24.

(٣٨) الرواية نفسها ، ص : ٣٢٩ .

(٣٩) Sanglé (Charles) **Nitaoukrit,** Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, Paris 1909.

(٤٠) Sellier (Philippe) - **Le mythe du héros,** p. 26.

(٤١) الرواية نفسها ، ص : ٥٥ .

(٤٢) السابق ، ص : ٥٥ – ٥٦ .

(٤٣) السابق ، ص : ٨١ .

(٤٤) السابق ، ص : ٨٨ – ١٠٠ .

(٤٥) السابق ، ص : ٦١ .

(٤٦) السابق ، ص : ٦١ .

(٤٧) Sellier, op. cit, p. 20.

(٤٨) الرواية نفسها ، ص : ٦٣ .

(٤٩) السابق ، ص : ٧٦ .

(٥٠) السابق ، ص : ٣٣ .

(٥١) السابق ، ص : ٣٥ .

(٥٢) السابق ، ص : ٢٣ .

(٥٣) السابق ، ص : ٢١ .

(٥٤) السابق ، ص : ٤٣ .

(٥٥) السابق ، ص : ١٣ .

(٥٦) السابق ، ص : ٤٥ .

(٥٧) السابق ، ص : ٦١ .

(٥٨) السابق ، ص : ٢١١ .

(٥٩) اصلاح هو عنوان فصل من كتاب :

Mario Praz: **The Romantic Agony** , Oxtord University Press, London, 1951.

(٦٠) الرواية نفسها ، ص : ٢١٠ .

(٦١) السابق ، ص : ٢٠٨ .

(٦٢) السابق ، ص : ٣٤٣ .

(٦٣) Ermane (Adolfe): **La littérature d'Egypte,** I. C. Hinrichs, Leipzig, 1923, p. 303.

(٦٤) نفس المصدر السابق ، ص : ٣٠٣ .

(٦٥) Durand (Jilbert): **Le décor mythique de la chartreuse de Parme,** p 73.

وأيضا كتاب . Philippe Sellier. ص : ١٣

(٦٦) المصرية : ص : ٩٠ ، ١١٨ ، ٣٢٧ ، نيتوكريت ، ص : ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ .

(٦٧) المصرية : ص : ١٠٥ .

(٦٨) نيتوكريت ، ص ، ص ، ٢١ .

(٦٩) Maspéro: Etudes égyptiennes, II, Paris 1888, pp. 50-64.

(٧٠) نيتوكريت ، ص : ٣٥ .

(٧١) السابق ، ص : ٤٧ – ٤٨ .

(٧٢) السابق ، ص : ١٩٢ – ١٩٦ .

(٧٣) المصرى ، ص : ٩ .

(٧٤) السابق ، ص : ٨ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، وكذلك انظر : نيتوكريت ص : ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٨١ ، ٣٠٨ ، ٣١٩ .

(٧٥) انظر نيتوكريت ، ص ، ٩
انظر كذلك : المصرية ، ص ، ١٦٥ .

(٧٦) المصرية ، ص : ١٩٨ ، ١٧٠ ، ١٧٥ ، وأيضا نيتوكريت ص : ١٥٦ ، ١٨٦ ، ١٧٠ ، ١٧٤ .

(٧٧) نيتوكريت **(Nitoukrit)** ص : ٧٣ ، ٧٩ ، ١٩٧ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ كذلك المصرية **(L'Egyptienne)** ص : ١٧٠ ، ١٧١ ، ٢٣٥ ، ٢٥٦ .

(٧٨) نيتوكريت **(Nitoukrit)** ص : ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ .

(٧٩) المصدر ص : ١٠٥ ، ١٠٦ كذلك المصرية **(L'Egyptienne)** ص : ١٣٣

(٨٠) نيتوكريت : **(Nitoukrit)** ١٥٦ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٨٦ .
كذلك المصرية **L'Egyptienne** ١٦٥ ، ١٩٨ ، ١٧٠ ، ١٧٥ .

(٨١) نيتوكريت : **Nitoukrit** ص : ٣١٦ ، ٣١٧ ، كذلك **L'Egyptienne** ص : ١٣٣ .

(٨٢) نيتوكريت : **(Nitoukrit)** ص : ١٢٥ – ١٥٠ .

(٨٣) المصرية : **(L'Egyptienne)** ص : ١٤٨ – ١٥٢ ، ١٧٩ ، ١٨٧ .

(٨٤) يجب التنبيه بان هناك رواية ثالثة (لا يمكن استخدامها) وهي :

Guerlin (H.) **Le baiser de la dèesser,** Paris, 1905 (Hors d'usage).

(٨٥) (Roger): **Un Coeur d'homme,** Nouvelle librairie Nationale, Paris, 1914.

- Ivray (Jehan d') **La rose du Fayoum,** J. Farenezi, Paris, 1921.

(٨٦) قلب رجل **Un Coeur d'homme** ص : ٦٧ .

(٨٧) السابق ، ص : ٦٤ .

(٨٨) السابق ، ص : ٦٥ .

(٨٩) السابق ، ص : ٧٦ ، ٧٧ .

(٩٠) السابق ، ٧٧ .

(٩١) السابق ، ص : ٨٨ .

(٩٢) السابق ، ص : ١١٣ ، ١١٦ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ٢٧٦ ، ٢٧٩ .

(٩٣) قلب رجل **Un Coeur d'homme** ، ص : ٢٥٥ – ٢٥٩ .

(٩٤) السابق ، ص : ٨٢ – ٨٣ .

(٩٥) السابق ، ص : ٢٦٨ .

(٩٦) السابق ، ص : ٢٩٣ .

(٩٧) Ivray (Jehan d'), op. cit.

(٩٨) السابق ، ص : ١٣ .

(٩٩) السابق ، ص : ١٢ .

(١٠٠) السابق ، ص : ١٥ .

(١٠١) السابق ، ص : ٨٨ .

(١٠٢)السابق ، ص : ٥٠ .
(١٠٣)السابق ، ص : ٥٠ .
(١٠٤)السابق ، ص : ٥٨ .
(١٠٥)السابق ، ص : ٨٨ .
(١٠٦)الرواية نفسها ، ص : ١٧١ ، ١٧٤ ، ١٧٥ .
(١٠٧)السابق ، ص : ٦٢ .
(١٠٨)السابق ، ص : ٧٠ .
(١٠٩)السابق ، ص : ٢٩ .
(١١٠)السابق ، ص : ٦٢ ، ٦٧ .
(١١١)السابق ، ص : ٩٥ ، ٩٦ .



موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية

لوسيان بورتييه

إن مشكلة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية تعتبر موضوعا خاصاً بتاريخ الأدب . مثلها مثل المصادر الكلاسيكية ، والمصادر اللاهوتية ، أو المصادر النابعة من كتابات الزهاد . ولكن ، بينما كان من السهل تتبع الخيط إلى كتّاب اللاتينية وعَبْرهم ، حتى كتّاب اليونانية والكتب الخاصة بالدراسات الدينية ، ورؤى القرون الوسطى التى نهل منها دانتى ، والتى أشار إليها بنفسه ، ولم يكن الأمر بمثل هذه البساطة فيما يخص استكشاف المصادر الإسلامية الممكنة ؛ فالعلاقات بين دانتى والإسلام لم تحظ بالاهتمام إلى وقت قريب [1].

ولقد أدت تلك العلاقات إلى توسيع الموضوع ، إذ اعتبرت أحد مظاهر معرفة الإسلام فى إيطاليا فى القرون الوسطى ؛ أى إيطاليا داخل عالم البحر المتوسط ككل ، والتبادل بين الشرق والغرب الذى طغى عليه النسيان بعد التشدّد الذى حدث فى العالم المسيحى . ويكفينا أن نذكر ـ كمثال ـ المؤتمر الدولى الذى نظمته أكاديمية لينشيا ، والذى دار حول موضوع الشرق والغرب فى القرون الوسطى ، والذى أظهر مدى انتشار تلك العلاقات وقوتها ، ومن ثم تأثيرها فى الفكر والأدب .

وليس من الضرورى ـ هنا ـ أن نذكّر طويلا بأهمية وجود المسلمين فى عالم البحر المتوسط ، بعد أن دانت الجزيرة العربية بالولاء والطاعة للرسول عام ٦٣٢ ميلادية ، وتوحيد كل بلاد شمال الجزيرة العربية وشرقها وغربها عام ٦٤٠ ميلادية ، وضم أرمينيا وقبرص ، وأخيرا فتح المغرب وإسبانيا وجنوب فرنسا وجنوب إيطاليا . لقد امتدت السيادة العربية من المحيط الأطلنطى إلى حدود الهند ، عندما حدث التوقف فى جبهة الشمال عند مدينة بواتييه عام ٧٣٢ ميلادية . وتوقفت غزوات الفتح فى القرن الثامن الميلادى ، ولكن ذلك لايعنى توقف انتشار المسلمين . ومما يؤكد ذلك أنه فى هذا القرن الثامن نفسه قام الخليفة أبو جعفر المنصور بإرسال فصيلة من الجند المختارين إلى الامبراطور سون تسونج للقضاء على التمرد الذى قام به القائد المغولى آن لوشان . ولقد تكرر الأمر مرات عدة ، فاستقر هؤلاء الجند بهذه البلاد ، وصاروا أجداد العشرين مليون مسلم الموجودين فى الصين اليوم . ومن المعروف أن «السارازان» ، وهو الاسم الذى أطلقه الغرب على المسلمين ، هم الذين جلبوا إلى الغرب الفلسفة اليونانية والعلوم الشائعة فى هذا الوقت .

وفى هذا الجو الثقافى البالغ النشاط الذى تميزت به مدينة طليطلة ، قام الأب بطرس الوقور من أبرشية كلونى عام ١١٤١ ، بتكوين فريق من المترجمين الذين تدين لهم بمجموعة الترجمات المعروفة باسم «مجموعة طليطلة» . وفى هذا الوقت ظهرت أول ترجمة

للقرآن باللغة اللاتينية ، وقد اعتمد الغربيون على هذا النص لفترة زمنيّة طويلة ، بوصفه مرجعا لمعرفة كتاب المسلمين المقدس . أما بالنسبة لأرسطو فقد تمت ترجمة كتابه عن الميتافيزيقا وفقا لنص ابن سينا .

وإذا كان مسلمو اسبانيا ، بالاشتراك مع اليهود ، قد خلقوا مناخا ثقافيا يتميز بنشاط أثار اهتمام المسيحيين، فقد كان هناك معقل آخر للثقافة الاسلامية المسيحية المشتركة هو صقلية . وفى القرن التاسع الميلادى سيطر المسلمون على الجزيرة سيطرة تامة ، فاستصلحوا الأراضى بأساليبهم الزراعية المبتكرة ، وأقاموا صناعات السجاد والأقمشة الرائعة ، كما أرسوا تقاليدهم ولغتهم ، ولكن دون أن يلغوا اللغات الأخرى ، إذ إن العقود والمكتبات كانت مدونة باللغة اليونانية واللاتينية والعربية . وعندما اضطروا إلى التقهقر فى القرن الحادى عشر أمام النورمانديين ، فإن العلماء والشعراء اللذين استقروا فى إسبانيا وشمال أفريقيا ظلوا يبكون تلك الجنة الضائعة التى ذاقوا فيها حلاوة الحياة . ولكن الغزاة النورمانديين أنفسهم شدتهم تلك الحضارة الغنيّة التى وجدوها ، والتى أثرت تأثيرا بالغاً فى الفن ، وفى حياة البلاط النورماندى . ولقد ازدهرت فى صقلية طوال القرنين الحادى عشر والثانى عشر عمارة عربية نورماندية رائعة : القصور التى يتزاوج فيها التأثيران ، مثل قصر كوبا فى باليرمو الذى يعلوه نقش باللغة العربية يشير إلى اسم مؤسسه الملك وليام الثانى وتاريخ الإنشاء عام ١١٨٠ . ، والكنائس ذات القباب الشرقية والنافورات العربية فى زوايا الأديرة النورماندية وفى كل مكان ، من خلال الزخارف التى توحى بوجود الفنان العربى ، مثل تلك الأبرشية التى شيدت عام ١١٢٩ ميلادية ، وهو عام تتويج الملك روجييرو . ومما يدل على هذا الوجود العربى النورماندى المشترك ، تلك التفاصيل الموجودة فى لوحة بيترودا ابولى التى تصور الملك على فراش الموت ، وبجواره طبيب وعالم فلك من المسلمين ، وكان الملك روجييرو الثانى يستقبل بالحفاوة نفسها فى بلاطه بباليرمو قائدا صليبيا متجها إلى الشام ، وأحد المسلمين المتجهين إلى مكة حيث كانا يتقابلان فى جو من السماحة . ومن المعروف مقدار الإعجاب والثقة الذى كان يكنّه الملك للإدريسى الذى رسم له خريطة من الفضة ، تمثل المناخات السبع ، ولكى يوضح التفاصيل التى لم يستطع شرحها على الخريطة ، أرفق بها موسوعة جغرافية صغيرة ، ترجم عنوانها بطرق عدة ، وأشهرها «كتاب الملك روجييرو» . أما حفيده فردريك الثانى الذى كان ملكا على صقلية ، عن طريق والدته كونستانس ، وامبراطورا لألمانيا عن طريق والده هنرى السادس ، والذى كان إيطاليا وصقليا أكثر منه جرمانيا ، فقد فرض طابعا إسلاميا على بلاطه فى باليرمو . وكان يطلب الراقصين والراقصات من المسلمين لإحياء الحفلات ، وهو الذى أدخل عادة إلقاء قصائد من الشعر بكل لغة من اللغات المستخدمة فى البلاط . وكان فى ذلك ما أثار غضب البابا جريجوريو التاسع ثم اينوسانت الرابع على رزائل بلاط الملك فردريك ابنه مانفريد . وكان يرجع تلك الرزائل إلى وجود المسلمين فى البلاط ، وكان شارل دانجو يسمى مانفريد «سلطان لوسيرا» . وقد قام دانتى بتقديم هذا الأمير بطريقة مؤازرة ، وذلك لأنه لقى حتفه وهو يقاتل شارل دانجو الذى أرسله البابا كليمانت الرابع لمحاربته .

وقد عتب دانتى دائما على أنصار شارل دانجو إبادتهم تلك السلالة الجرمانية ، كما عتب على الباباوات التدخل فى الشئون السياسية .

ولكن فردريك لم يكن يكتفى بلهو البلاط ، ففى عام ١٢٢٤ قام بإنشاء جامعة نابولى الغنية بمكتبة مخطوطات عربية . كما أن المراكز الثقافية فى نابولى وباليرمو كانت تستقبل المترجمين الفارّين من أسبانيا بسبب الغزو المسيحى لها . وفى عام ١٢٣٢ قام أحد الباحثين اليهود ، وهو يعقوب بن أباماری ناتاتولى بترجمة عبرية لابن رشد ؛ وقد ترجمها إلى اللاتينية ميشيل من اسكتلندا[٢] وهيرمان من ألمانيا ، وقد أقام كلاهما فى طليطلة فترة من الوقت . وهكذا تمت ترجمة أعمال أرسطو بالكامل إلى اللاتينية ، من خلال دراسة ابن رشد التى عرفها سان توماس داكان ، الذى كان يذكرهـا دائما ويستشهد بها . وكان الأمبراطور يطرح أسئلة فلسفية ودينية على الفيلسوف الصوفى ابن سبعين ، وكانت مراسلاتهما تتعلق بالعلوم الأولية وهدف الميتافيزيقا ، وبتصنيفات الفكر وعددها وخلود الروح . ولكن البعض يعتقد أن تلك المراسلات مزيفة ولكنها ظلت رمزا .

وفى شبه الجزيرة الإيطالية ، حيث انعدمت الاتصالات المباشرة ، فيما عدا الجنوب ، لم يكن هناك ترحيبٌ بأية معرفة عن الإسلام ؛ ففى فلورنسا ــ بما أننا نريد أن نصل إلى دانتى ــ بالإضافة إلى المعلومات المنتشرة فى حوض البحر المتوسط ، كانت طائفة الدومينيكان فى سانتا ماريا نوفيللا تقوم بإلقاء المحاضرات التى كان يحضرها دانتى . وقد قام الأب ريكولدو دامومنيكروس بالتدريس فى هذا المكان ، فى السنوات الأخيرة من هذا القرن والسنوات الأولى من القرن التالى ، بعد رحلته وإقامته الطويلة فى الشرق ، إذ كان فى بغداد عام ١٢٩١ ، وفى فلورنسا عام ١٣٠١ تقريبا . وقد ترك دراستين باللاتينية عن رحلاته ، ترجمت كلتاهما إلى الفرنسية والإيطالية ، كما كتب بحثا آخر عن الإسراء والمعراج ، لانعرف بالضبط تاريخ صدوره ، ولكن المرجّح أن الأب ريكولدو الذى كان من مواليد حى سان بيتروماجيورى ، وهو حى دانتى نفسه ، قد قام باطلاع عائلته وأصدقائه ، على المعلومات التى اكتسبها خلال رحلته البعيدة ، سواء بطريقة شفهيّة أو عن طريق الخطابات .

ولقد كانت هناك أساطير مذهلة عن محمد [ﷺ] ، وكانت نقطة البداية «كتاب الكنز» الذى كتبه برونتو لاتينى بالفرنسية عام ١٢٦٥ ، والذى ترجم إلى الإيطالية مرتين ، ولكن بتحريف وتوسع . كما كان هناك أيضا «قصة محمد» [ﷺ] وهى قصيدة بالفرنسية مكونة من ١٩٩٧ بيت ، كتبها الكسندرى بون ، بالاضافة إلى ترجمته القصيدة اللاتينية التى كتبها الأب جوتييه . وهذه قصة تروى حياة محمد (ﷺ) من خلال سلسلة من الأكاذيب والادعاءات والتحريف فى مبادئ الإسلام . ولكن لايمكننا أن نتجاهل المناخ العام الذى كان يروج فيه هذا الادعاء الكاذب بمعرفة الإسلام ، مناخ خلق أساطير لاتعقل من جهة

وأبحاث علمية يشوبها الغموض والتخبط من جهة أخرى[٣].
وعندما قام ميجيل آسين بالاسيوس بنشر كتابه عن «علم الأهداف الإسلامى والكوميديا الإلهية» عام ١٩١٩، الذى أحدث ضجة كبرى، فإنه يشد الانتباه إلى التشابه اللافت بين قصيدة دانتى والأساطير الاسلامية، كما أبدى ندمه لعدم استطاعته توضيح طريقة التبادل والإنتقال. لقد كانت العلاقات بين أسبانيا وإيطاليا أكيدة. ومن الممكن أن يكون الاتصال قد تم عبر رحلات الرهبان الرحالة فى الاتجاهين، أو عبر أحداث عسكرية، كحالة أبناء الملك شارل الثانى ملك نابولى أولئك أخذوا رهائن إلى بلاط أراجون عام ١٢٩٩، أو عبر البعثات السياسية، مثل برونتولاتينى الذى أرسلته جمهورية فلورنسا عام ١٢٦٠ إلى الملك الحكيم الفونسو العاشر ملك قشتالة، أو من خلال أغراض سياسية أخرى، كأنصار أباطرة ألمانيا المنفيين. ولكن إذا كان كل خيط يستحق أن نقتفى أثره فإن ذلك لم يكن يقودنا إلى معرفة كيف وصلت تلك الكتابات العربية إلى دانتى.

ولكن كل شئ اتضح عندما اكتشفت انريكوسيرولى «كتاب السلم» وقام بنشره عام ١٩٤٩. وهذا الكتاب عبارة عن ترجمة مزدوجة باللاتينيّة والفرنسية للنص الأسبانى، ذلك أن إبراهام الفاكين الذى كان طبيبا وأديبا فى بلاط الملك الفونسو العاشر بأشبيلية، أمره الملك بترجمة سيرة شعبية لقصة من المعراج العربية إلى الأسبانية حوالى عام ١٢٦٤. وهذه النسخة مفقودة الآن ولكن بونافنتورا داسينا، بأمر الملك أيضاً، قام بترجمتين لهذا النصّ إلى اللاتينيّة والفرنسيّة. ولا تزال هاتان النسختان إلى الآن. وتوجد النسخة الأولى باللاتينيّة فى المكتبة الوطنية بباريس، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادى.

أما النسخة الثانية الفرنسية محفوظة بجامعة أكسفورد، ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر. وهناك نسخة ثالثة ناقصة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر، وهى محفوظة بمكتبة الفاتيكان، وتعتبر قسما من «مجموعة طليطلة» ويرجح أن تكون قد كتبت فى جنوب فرنسا. وكانت قصة المعراج معروفة جدا كأسطورة فى إيطاليا، إذ بعد خمسة وعشرين عاما من وفاة دانتى بدأ فازيوديليى أوبرتى الذى ولد فى بيزا، وكان من أنصار أباطرة ألمانيا كآبائه وأجداده، بدا قصيدة طويلة عبارة عن رحلة خيالية فى أوروبا وآسيا وإفريقيا، وقد كتبها خلال عشرين عاما من حياة هائمة، وظلت ناقصة. وفى الشرق كان مرشده الخيالى ريكولدو دامونتكروس الذى روى له قصة الإسراء والمعراج. وقد أعلن فازيو صراحة معرفته التامة «بكتاب السلم» الذى ذكره فى وصفه للجنة عند المسلمين (الجزء الخامس) الفصل الثانى عشر صفحة ٨٢ - ١٠٢) حيث يقول عن محمد (ﷺ):

«وفى كتابه المسمّى سلما،
حيث يجدّد لهم طعامهم،
يتحدث ويكتب عن كل الفواكه.»

يضاف إلى ذلك وجود أسطورة فى بيزا فى القرن الرابع عشر، باللغة العامية، تتضمن فقرات عن رحلة محمد (ﷺ) وابتهاله إلى الله أن يخفض عدد مرات الصلاة إلى خمس.

ويمكننا القول - إذن - إن انتشار الأساطير عن الإسلام كان شيئا بدهيا فى إيطاليا خلال القرون: الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر، فالكوميديا الإلهية يرجع تاريخها إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر. وبدهى أيضاً عدد التغيرات والإضافات العشوائية بالإضافة إلى انتقالها بطريقة شفهية.

من المقبول - إذن - القول إن دانتى كان على اتصال بذلك الفكر المنتشر فى القرون الوسطى والأساطير المستخدمة من قبله ومن بعده، ويجب أن نوضح - الآن - ما استعاره دانتى من الإسلام بطريقة صريحة، وما علق عليه وما استغله وما تمثله. ولكن هناك فرقا واضحاً فاصلا بين المعرفة الفلسفية للإسلام والاعتراف به قيمة دينية.

وفى كتابه الفلسفى «حفلة الطعام» الذى كتبه على هيئة قصائد قصيرة، بعد الأزمة التى تعرض لها بعد وفاة بياتريس، حرص دانتى على جمع المعرفة المكتسبة خلال تلك السنوات (١٣٠٤ - ١٣٠٦).

ومن السهل تعرف القراءات والمصادر، ورفع عدد كبير من الأسماء الإسلامية، ذلك لأن دانتى كان يبحث عن روح الحقيقة فى كل عقيدة التقى بها، وعندما قام بعرض آراء فيثاغورس وأفلاطون وابن سينا والغزالى، فيما يخص موضوع أصل الأرواح فإنه قال: «إذا كان كل واحد منهم حاضراً - هنا - الآن ليدافع عن وجهة نظره، لرأينا أن الحقيقة تكمن فيهم كلهم، ولكن بما أن الحقيقة تبدو بعيدة عن الحق لأول وهلة، وجب اتباع آراء أرسطو وأتباعه.»

وهكذا ذكر دانتى عالم الفلك أبو المسار (الفصل الثانى صفحة ١٣) والفرجانى عالم الفلك بمدرسة بغداد الذى توفى عام ٨٣٣ أو ٨٣٤ (الفصل الثانى صفحة ١٤) واكتشافاته الفلكية (الفصل الثانى صفحة ١٣، ١٤، الفصل الثالث صفحة ٥ و٦) والفيلسوف الغزالى (الفصل الثانى صفحة ١٤، الفصل الثالث صفحة ١٤، الفصل الرابع صفحة ٢٢) وابن سينا الذى توفى عام ١٠٣٧، هذا الطبيب الفيلسوف المعروف لدى كل فلاسفة القرن الثانى عشر والذى جاء ذكره فى الفصل الثانى صفحة ١٣ و١٤. الفصل الثالث صفحة ١٤، والفصل الرابع صفحة ٢١. تم بعد ذلك فى الكوميديا الإلهية.

أما ابن رشد الذى ولد فى قرطبة وتوفى فى مراكش عام ١١٩٨، فقد أسماه دانتى كما أسماه من قبل سان توماس داكان «المعلق على أرسطو» (الفصل الرابع صفحة ١٣). ولقد كان الكثير من النقاط التى أثارها ابن رشد، مثلا العلاقة بين العقل والإيمان، مثارا للمناقشة والجدل فى الغرب المسيحى.

ويتضح من هذه الدراسة الدقيقة لما ذكره دانتى أن علاقته بالفكر الإسلامى لم تكن مباشرة، بل عن طريق عرض تلك العقائد

الذى قام به الآخرون أمثال سان توماس داكان الذى نهل كثيرا من ابن رشد ، أو مثل ألبير الأكبر الذى تشبع بابن سينا .

وهناك أيضا مثل صلاح الدين الأيوبى الذى عاش من سنة ١١٣٧ حتى ١١٩٣ ، وأصبح سلطانا على مصر عام ١١٧٤ . والذى استولى على بيت المقدس عام ١١٨٧ وقاوم الغزو الصليبى بقيادة فردريك بارباروسا وفيليب أغسطس وريتشارد قلب الأسد . وقد كانت هناك روايات كثيرة طوال القرون الوسطى عن أخلاق الفروسية التى كان يتمتع بها صلاح الدين ، منها أنه رأى أسيرا فرنسيا أصابه الحزن ، فحرره وأعطاه مبلغا من المال . وعندما قام كاتبه بتدوين الأمر زاد صفرا . فذهب إلى صلاح الدين ليخبره ، فزاد صلاح الدين صفرا آخر ، وهو يقول لكتابه : «لن يكون قلمك أكرم منى» . وقد ذكر دانتى صلاح الدين (الفصل الرابع صفحة ١١) عندما أراد أن يذكر سبعة أسماء لرجال كرماء ، كما أنه يراه فى بداية رحلته إلى العالم الآخر ، بين سكان اللامب ، وهو المكان الذى يتجمع فيه الحكماء والصالحون الذين ماتوا قبل ميلاد المسيح :

«هنا ، أمامى ، فوق اللون الأخضر اللامع
رأيت المفكرين النبلاء
وهللت روحى لرؤيتهم
(الفصل الرابع صفحة ١١٨ ــ ١٢٠)

«وهناك وحيدا ، فى جانب ، رأيت صلاح الدين»
(الفصل الرابع صفحة ١٢٩)

وإلى جانب صلاح الدين نرى ابن سينا وسط الأطباء :
«ابيقراط ، ابن سينا ، وجاليانو»
(الفصل الرابع صفحة ١٤٣)

وأخيرا ابن رشد :
«ابن رشد الذى قام بتأليف التعليق العظيم» (الفصل الرابع صفحة ١٤٤)

وفى هذا المكان تعيش الأرواح دون عذاب حسدى ، ولكن فى رغبة دائمة بلا أمل . أما عن مصير الأرواح الموجودة بهذا المكان ، الذى اخترعه دانتى . فقد كانت موضوعا لكثير من الجدل وكثير من الأبحاث . ونشير إلى أن تلك الأرواح ــ كما قلنا من قبل ــ تعيش فى رغبة دائمة ، بلا أمل فى التحقق ، أى تعيش فى ترقب دائم .

وهناك كثير من المجادلات لامجال لدراستها الآن ، تؤيد فكرة أن هؤلاء السكان بعد أن يذوقوا عذاب الرغبة بلا أمل سوف ينقذون الى الأبد . أى أن أمثال صلاح الدين وابن سينا وابن رشد سوف يحظون بجنة الخلد فى آخر المطاف .

ولكن إذا انتقلنا إلى الصفة الدينية الصرف للإسلام ، وجدنا ان دانتى يتجاهلها تماما ، وسوف تعجب كيف يمكن لفكر قوى متفتح : على علم تام بتاريخ الإنسانية من حيث مجراه ومفهومه العميق مثل فكر دانتى ، أن يظل مغلقا أمام الإسلام . وهناك سببان لهذه السلبية . الأول تاريخى ونفسى فى الوقت نفسه ، وهو الروح الصليبية المسيطرة فى ذلك الوقت . ومهما بلغت عظمة عبقرية أى إنسان فإنه يظل دائما متأثراً بعصره ومايدور فيه . لقد تجلت هذه الروح الصليبية فى حركات واسعة كانت رد فعل لحروب المسلمين المقدسة ، ثم سرعان ما تحولت إلى مشروعات للغزو والتجارة ، مستغلة فى ذلك شعورا دينيا قويا ، يتصل بهدف استعادة قبر المسيح . وقد كان الجد الأعلى لدانتى . ذلك الذى التقى به أثناء رحلته فى العالم الآخر وكان يسميه ضميره ، قد قتل أثناء الحروب الصليبية ، مما جعل مكانه فى السماء بين السعداء الذين حاربوا من أجل المسيح ، وعندما هاجم الشاعر باباوات الفاتيكان كان من أسباب ذلك إضاعتهم القدس والأراضى المقدسة .

ومن جهة أخرى ، فإن دانتى الذى كان مغرما بالوحدات ، كان يرى التاريخ مرسوما على هيئة ثلاثة أنهار بشرية : النبلاء الذين عبروا عن أنفسهم من خلال الأساطير ، والذين يمثلون مجهود الزمن من أجل تنظيم العالم ، ثم اليهود ، الشعب المختار الذى تلقى الوعد الإلهى وحافظ على عبادة الآله الواحد عبر القرون وهم يمثلون التمهيد الدينى للعالم . ويلتقى هذان النهران عندما يحين الوقت لميلاد المسيح الذى يولد منه النهر الثالث : وهو المسيحيون وإذن فليس هناك مكان للمسلمين داخل هذا التنظيم . ولذلك لن نجد عند دانتى ــ إطلاقا ــ ما كان ينتظر من مفكر مثله ، أى المقاربة بين هذه الأديان الثلاثة الموحدة : اليهودية والمسيحية والإسلام ، وكلها أديان تقوم على عبادة الإله الواحد ، وترجع كلها إلى أبناء إبراهيم ، وهو أبو المؤمنين .

ومع ذلك كانت هذه المقاربة كثيرة الحدوث فى روايات القرون الوسطى وأساطيرها ، وأشهر تلك الروايات حكاية «الخواتم الثلاثة» ، تلك التى كان مغزاها يقوم على الاحترام المتبادل :

لقد كان صلاح الدين فى حاجة إلى الماء ــ فيما تقول الحكاية ــ فنصحه بعضهم بافتعال خلاف مع أحد اليهود الأثرياء للاستيلاء على ثروته ، فاستدعاه وسأله : «ما أفضل العقائد الثلاث ، اليهودية أم الإسلام أم المسيحية ؟ » فأجابه اليهودى بحكاية عن أب ، كان له ثلاثة أبناء ، وكان لديه خاتم ذو جوهر ثمين ، وكان كل واحد من الأبناء الثلاثة يطمع فى أن يحظى بالخاتم . فذهب الأدب إلى أحد صناع الحلى المهرة ، وطلب منه صنع خاتمين مشابهين لخاتمة ، فحصل كل واحد من الأبناء على خاتم ، معتقدا أنه الأصلى . بينما لم يكن فى استطاعة أحد التمييز بينهم سوى الأب . وهذا هو الحال بالنسبة للعقائد الثلاث . لقد أنزلها الخالق ، بحيث يعتقد كل مؤمن بها أنه حصل على الوعد الحق ، بينما لا يعلم الحقيقة سرى الأب ، وظل صلاح الدين واجما ، ثم أمره بالانصراف . وتلك هى الحكاية التى استغلها بركاشيوس بعد أن أضاف إليها الكثير .

وكان هناك أحيانا تفصيل واضح فى هذه المقاربة ، إذ يوجد بحث مجهول الكاتب عن طبيعة الإنسان وقدره ، وقد كتب فى

صقلية فى آخر القرن الثانى عشر أو أوائل القرن الثالث عشر ، ويتضمن وصفا للجنة والنار . لأنه أراد أن يبين للبشر كيفية تفادى النار والفوز بالجنة . وذلك — فيما يقول المؤلف المجهول — ما كان يسعى إليه موسى ومحمد والمسيح (عليهم السلام) وكان الأخير أكثر قوة وتقوى .

ولم يكن هذا التقارب نادرا فى الأدب الاسلامى . فقد قال ابن عربى المرسى إن الله هداه الى الصوفية على يد عيسى وموسى ومحمد (ﷺ) ونجد — أيضا — الفكرة نفسها فى قصائد أبى العلاء المعرى الذى توفى عام ٤٤٩ هجرية / ١٠٥٨ ميلادية ، وفى «كتاب الحكم» لنظام الملك المتوفى سنة ٤٨٦ هجرية / ١٠٩٣ ميلادية . ولقد أوضحنا أن فكرة الديانات الثلاث الموحدة كانت منتشرة فى ذلك الوقت لكى نبرز تجاهل دانتى لها . فهو لم يكتف بعدم ذكر هذه الفكرة ، ولكنه أساء إلى صورة محمد (ﷺ) ، حيث وضعه فى الجحيم ...

وهناك أمثلة كثيرة تبين إلى أى درجة وصلت سخرية دانتى واستهانته بالإسلام . ذلك الدين الذى لم يكن دانتى يعرفه أى نوع من المعرفة . ولكن كيف كان بإمكان دانتى تقبل أساطير الإسلام وقصة الإسراء والمعراج بأقل القليل من التسامح والسماحة ؟ إن السبب فى ذلك يرجع إلى عوامل نفسية غالبا ما كانت متجاهلة .

وبرغم ذلك فإن المقارنة والتقارب اللذين يؤيدان فكرة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية يمكن تفسيرهما إذا رجعنا إلى الجو العام الذى تمت فيه . ويمكننا التساؤل هنا عما اذا كان هناك شئ قدرى يتصل بأى اكتشاف يجعل صاحبه حبيس نظام معين ؟ لقد قام أسين بالاسيوس بعمل عظيم . وجمع عددا لا حصر له من الوثائق التى لاغنى لنا عنها لدراسة العلاقات الثقافية الإسلامية المسيحية فى القرون الوسطى . ولكنه بعد أن بين بعض نقاط التشابه بين الكوميديا الإلهية والأساطير الإسلامية . أراد أن يتخطى أى شك ويؤكدها بصورة قطعية مما أدى إلى كثير من المغالطات . ولقد أثار هذا الكتاب حين صدوره كثيرا من الآراء المتضاربة : فالمستشرقون الذين كانوا يجهلون كتاب دانتى وافقوا على ما تضمنته هذه الدراسة ، أما أنصار دانتى فلم يستطيعوا التعرف على الكوميديا الإلهية من خلال تلك الدراسة فرفضوها . والحماس الذى يصاحب أى اكتشاف شئ مفهوم ، ولكن قليلين كانت لديهم شجاعة العالم جابريلى وحكمته ، ذلك لأنه وافق فى أول الأمر على كتاب أسين ، ثم ما لبث أن رفضه معترفا بخطئه بعد دراسة عميقة . أما فيما يتصل بأسين نفسه فإن شيئا لم يميز اعتقاده — برغم المعارضة من أصدقائه أنفسهم — ولم يمنعه من الاندفاع فى ذكر سذاجات لايقبلها عقل ، مثل قوله بأنه إذا كان التشابه بين الديك والنسر . ذلك الذى سوف نعود إليه فيما بعد . ليس كافيا فإن ذلك يرجع إلى تعمد المقلد تغيير النموذج ، حتى يحتفظ بشخصيته فلا يتهم بالسرقة الفنية .

ومن خلال هذا الجدال نجد أن الطريقة المستخدمة هى التلميح وليس التحليل . وذلك أمر لايصمد أمام معرفة جيدة لشعر دانتى . وإذا وضعنا النصين جنبا إلى جنب ، وجدنا أنهما يختلفان كل الاختلاف ، ليس فقط من حيث المضمون ، بل من حيث الظروف النفسية والتاريخية والدينية والشعرية التى تميز كل نص عن الآخر . ولذلك ، فنحن لانريد أن نفرض اعتناق رأى معين على القارئ ، ولكن نتركه يحكم هو بنفسه ، من خلال الوثائق التى نقدمها له .

وكما بدأت رؤى العالم الآخر فى القرون الوسطى من نص قصير غامض للقديس بولس : «وانى لأعلم أن هذا الرجل صعد إلى الجنة وسمع عبارات ليس من حق بشر أن يرددها » . «ولقد أدت هذه العبارة — بفعل التدهور والانحدار المستمرين — إلى روايات عنيفة . يضاف إلى ذلك أن آيات قرآنية قليلة هى التى أدت إلى روايات الإسراء والمعراج . وكانت نقطة البداية روايتين لابن مسعود ، تتميزان بالغموض والوفرة والانبهار ، وما لبثت هاتان الروايتان أن تحولتا إلى عقائد شعبية ، تتميز بوصف شامل للعالم الآخر . وعندما أراد آسين بالاسيوس جمع كل التعليقات الدينية واستخداماتها والفلسفية والأدبية اضطر إلى تقسيمها إلى ثلاث مجموعات ، تحتوى كل منها أكثر من صياغة . ومن خلال تلك المجموعات أراد بالاسيوس أن يبحث عن التشابه فى الكوميديا الإلهية . ثم جاءت معرفته بكتاب «سلم محمد» (ﷺ) فسهلت عملية البحث وحددتها .

ويجب أن لا يغيب عن أذهاننا أن القرون الوسطى كانت تعتبر تلك الكتب والمعتقدات الشعبية كتبا مقدسة ، بالنسبة للمسلمين ، مثلها مثل القرآن وفى هذا الكتاب رواية الإسراء والمعراج يقصها محمد (ﷺ) على عكس ما يوجد فى القرآن . وبينما كان النبى (ﷺ) نائما فى فراشه ، يتأمل ويفكر فيما أنزل الله (تعالى) عليه أصابته غفوة . فأتى إليه جبريل (عليه السلام) وامره بارتداء ثيابه . ثم أركبه حيوانا عجيبا وحمله إلى القدس . وفى الفصل الخامس من الكتاب ، يريه الملك سلما عجيبا تحيط به الملائكة ، ثم يصعد الجميع عبر السماوات المختلفة . ومن الفصل الرابع والعشرين ، يرى النبى أراضى الجحيم . وفى الفصول الأخيرة من الكتاب يجيب جبريل عن أسئلة الرسول . ثم يعود محمد (ﷺ) بعد ذلك إلى بيته ، ويحاول — جاهدا — أن يقنع ذويه بحقيقة رحلته .

ويبدو لنا — منذ البداية — أن التكوين العام للكتاب لايذكرنا — إطلاقا — بالبناء الخاص بدانتى ، فهو كتاب غير مترابط ، ينطوى على بعض الفصول المتضاربة . أما فيما يخص الوصف فنجد أن الجمال والعظمة ، وهى ترمز بلا شك إلى القدسية ، لايتم التعبير عنها إلا عن طريق المبالغة فى الحلى الثمينة والأقمشة الفاخرة ، كما يحدث فى الخيال الشعبى . ودائما تستخدم عبارات تدل على الكم الذى يفوق التصديق . وإذا درسنا بعض الحالات بدقة ، فسنجد مثلا أن دليل محمد (ﷺ) هو جبريل الملك الذى يظهر منذ البداية ويوصف جبريل على النحو التالى :

«كان وجهه أكثر بياضا من اللبن والثلج ، وشعره أكثر احمرارا من المرجان الأحمر ، وكان عريض الحاجبين ، جميل الأنف ، وأسنانه بيضاء ناصعة ، ورداؤه أشد بياضا من أى شئ ، مرصع

بالجواهر والأحجار الكريمة ، وكان يرتدى نطاقين ، أحدهما حول صدره والآخر حول وسطه ، وكانا مصنوعين من الذهب الخالص المزخرف ، كما كان كلاهما أعرض من الكف الكبيرة . أما يداه فى لون النار ، وجناحه ــ مثل قدميه ــ أخضر وأنصع من الزمرد ، كما كان كل جسده محاطا بضياء يلمع من المشرق إلى المغرب » .

وتظهر صورة جبريل هذه ــ فى الكوميديا الإلهية ــ وهو يقود السيدة العذراء ، ليجدد بشرى المسيح :

« وهذا الملاك الذى كانت تملؤه الفرحة
كان ينظر فى عينى ملكتنا
عاشقا إلى درجة يبدو معها كالنار . »

وفى فقرة سابقة ، تسبق صورة نصر مريم صور نصر المسيح :

« من أعماق السماء نزلت شعلة
على هيئة دائرة كأنها تاج
فالبسها إياه وأخذ يدور حولها » .

ولا توجد أية علاقة أو تشابه أو التقاء بين هذين الوصفين . ولكن هناك ملائكة أخرى من كل جانب ، ففى الفصل الثانى عشر من كتاب « سلم محمد » يرى محمد (ﷺ) وهو يدخل السماء الأولى والملائكة تحييه وتقول له أشياء أسعدته : « **فرأى أن للملائكة وجوه بشر وأجساد بقر وأجنحة نسور وكان عدد هؤلاء الملائكة سبعين ألفا ، ولكل منهم سبعون ألف رأس وكل رأس بها سبعون ألف قرن ، وفى كل قرن سبعون ألف عقدة ، وبين كل عقدة وغيرها مسافة يقطعها الإنسان فى أربعين عاما . ورأى أيضا أنه فى كل رأس سبعين ألف وجه ، وفى كل وجه سبعون ألف فم ، وفى كل فم سبعون ألف لسان ، كل لسان منها يعرف سبعين ألف لغة ، ويسبح باسم الله سبعين ألف تسبيحة فى اليوم** » .

وفى السماء الثانية (الفصل الثالث عشر) رأينا ملائكة أجسادها أكبر سبعين ألف مرة من الملائكة التى رأيناها فى السماء الأولى . وهكذا الأمر من سماء إلى أخرى . لا يمكن لأحد أن يتخيل ملائكة بهذا الوصف . ولكنها ترمز لعظمة لا توجد عبارات تعبر عنها . ولكن عندما أراد دانتى الإيحاء بجمال لا مثيل له فإنه تصرف بطريقة أخرى . ذلك لأنه . أولا ، فيما يخص الملائكة ، منح تلك المخلوقات اللامادية وجوها ، لدواعى التعبير ، حتى ييسر الفكرة على العقول البشرية الضعيفة :

« وكل الكنيسة المقدسة اتخذت وجها بشريا
جبريل وميكائيل يمثلونكم
....
هكذا يجب أن تتحدثوا مع فكركم
لأنها هى القادرة ــ وحدها ــ على أن تعلمكم
المعانى . »

أما عن الملائكة التى تبدو منعزلة أثناء تسلق جبل التطهير فإنها غاية فى الإبهار . إلى درجة أن العين لا تقوى على احتمال الضوء المنبعث منها . وبعد ذلك يغدو الوصف ممكنا :

« لقد أتت نحونا تلك المخلوقة الجميلة
المرتدية البياض ووجهها مثلما
تظهر وهى تلمع نجمة الصباح » .

ولكن بعد ذلك ، خصوصا فى الجنة حيث لا دور للملائكة مع دانتى الذى ترشده بياتريس ، فإن الملائكة تظهر ابتداء من السماء الثامنة على شكل مجموعات . كل مهمتها أن تعبد الله . وفى قمة السماء حيث العرش . حول النقطة المضيئة التى ترمز لله . نجد تسع دوائر من الملائكة على هيئة كورس . تدور وهى تغنى وتسبح بالله :

« كل الدوائر كانت شديدة البهاء
وكان حريقها يحترق فى كل شرارة
وكانت أعدادها لا تحصى حتى أنها فاقت
آلاف المرات عدد قطع الشطرنج » .

ثم نرى بعد ذلك المشهد الذى سبق أن تكلمت عنه بياتريس . وهو الخاص بالمؤمنين وأجسادهم داخل الوردة السماوية . تسبقه بعض الرؤى الرمزية ، ووظيفتها إعداد دانتى لهذا المشهد . وهى صور « على هيئة ظلال تبشر بالواقع »[4] وهنا نرى أن الملائكة عبارة عن شرر يخرج من نهر من النور ليدخل الأزهار (وهى المؤمنون) على شاطئ « مثل الياقوت المحاط بالذهب » . ثم تعود الملائكة فتصبح وجوها بين المؤمنين الذين يعودون إلى الظهور :

« كل الوجوه كانت من شعل متوهجة
والأجنحة من الذهب ، والباقى كله أبيض
إلى درجة لا تبلغ الثلوج مداها » .

وأخيرا يأتى هذا « الصخب الطائر » ليحيط بالعذراء مريم :

« والكل حولها ، والأجنحة فارعة
رأيت أكثر من ألف ملاك فرح
يتسم بالروعة والهيبة » .

من الممكن أن نتساءل لماذا نقارن بين التعبير الشعرى لعبقرية ما وبين ثمرة خيال شعبى . ولكى نقدم إجابة إلى هؤلاء الذين اقترحوا هذه المقارنة ، فإن ما نقارن بينه الآن ليس سوى شيئين لا يربط بينهما عنصر سوى كلمة ملاك ، وهما نتاج نوعين من الخيال ليس بينهما شئ مشترك .

وفى النصين نجد السلم ، سلم المعراج الذى صعد عليه النبى ، الذى قد ألهم دانتى السلم الذى نراه فى سماء عطارد .

قال محمد (صلى الله عليه وسلم) فى الرواية الشعبية :

« **أخذنى جبريل من يدى وأخرجنى من المعبد وأرانى سلما يصل من السماء الأولى والأرض التى أقف عليها ، وكان هذا السلم أجمل ما رأيت فى حياتى ، وكانت الدرجة الأولى من الياقوت ، والثانية من الزمرد ، والثالثة من اللؤلؤ الأبيض ، وكل نوع من أنواع**

الأحجار الكريمة محاطة بذهب خالص لا يستطيع قلب رجل أن يتخيلها . وأخذنى جبريل من يدى ورفعنى من الأرض ووضعنى على أولى الدرجات وقال لى :

«أصعد يا محمد» ، فصعدت وجبريل معى ، تصحبنى كل الملائكة التى كانت على جوانب السلم .

ولا نستطيع أن نفصل السلم – عند دانتى – عن رؤية العامة المترابطة عن الجنة . ففى كل السماوات التى يصعد اليها دانتى ، وهو واقع تحت تأثير سحر بياتريس . كان يتحدث مع المؤمنين الذين كانوا يظهرون على شكل أضواء راقصة تغنى . ذلك أنه فى هذا العالم اللاعادى كانت طريقة دانتى الإسلامى فى تصوير هذه الأشياء تعتمد على الضوء والرقص والغناء . ويؤدى الرقص المضئ إلى وجه له معنى :

وثمة صليب فى سماء مارس ونسر فى سماء العدالة . أما المتأملون فى سماء عطارد فكانوا يصعدون ويهبطون بصحبة الملائكة ، على سلم يرمز إلى حركة الفكر المتأمل :

«فى لون الذهب عندما يخترقه شعاع
رأيت سلما متجها إلى أعلى الأعالى
لم يستطع بصرى أن يصل إلى نهايته
ورأيت – أيضا – عبر الدرجات
البهاء يهبط ، وكان أضواء
السماء منتشرة هنا» .

وبعد خطبة طويلة يصعد القديس بطرس السلم مع من يحيطون به

«ودفعتنى سيدتى الرقيقة خلفهم
بإشارة فقط نحو أعلى السلم
إذ إن فضيلتها انتصرت على طبيعتى»

ودون أن يضطر إلى الصعود ، يجد دانتى نفسه وقد انتقل من برج الثور إلى الجوزاء :

«وفى وقت أقل من أن تضع إصبعك
فى النار ثم تجذبه رأيت البرج
الذى يلى الثور ووجدت نفسى به» .

فسلم دانتى – إذن – لا يستخدم للصعود إلى السماء . بل هو رمز مضئ للحياة المتأملة.وماذا عن أنواع التعذيب ؟ ليس من الصعب مقارنة بعض أنواع التعذيب وموازنتها ، مثال ذلك من يبذرون الفتنة عن طريق الكلام ، أولئك الذين نجدهم فى كتاب «السلم» ، وقد خلعت شفاههم عن طريق كلابات محماة فى النار ، أما الذين شهدوا شهادة الزور فإن ألسنتهم تنزع ، كما يحدث كثيرا فى رؤى القرون الوسطى ، أما الملعونون فتمزق أجسادهم فى كل اتجاه ، كما رأينا من قبل عن طريق سيوف الشياطين . ونجد – فى هذا كله – مبدأ العين بالعين الذى يقرب إلينا هذه الأنواع من التعذيب .

وفى كلا الجحيمين نجد دورا مهما للثعابين ، ففى الأرض الرابعة التى زارها محمد «(صلى الله عليه وسلم) ، نجد الثعابين تحتلها ، إلى درجة لو سقط معها قليل من السم على من أصابته اللعنة» يتحلل – فى الحال تماما – بفعل السم ، ويتفتت إلى أجزاء صغيرة ، من الرأس إلى أظافر القدمين . وأقل ما يفعلونه بالخاطئين يجعل المرء يتمنى أن يموت ألف مرة فى اليوم ، ولا يتعرض لهذا العذاب الذى كتبه الله عليه . وفى مقابل ذلك ، نجد اللصوص ، فى كتاب دانتى ، يتصارعون مع ثلاثة أنواع من الثعابين ، ولكن الرؤية مختلفة تماما ، إذ أن التعذيب هو التحول . فالبعض يتحول – إذا لدغه ثعبان – إلى رماد ، ثم يعود إلى ما كان عليه . ويتحول البعض الآخر إلى وحش ، بفعل الامتزاج بين الإنسان والثعبان ، أما النوع الثالث فيتعرض إلى تحول مزدوج ، يصبح فيه الإنسان ثعبانا ، والثعبان إنسانا ، ثم يعود إلى حالته ، ليتحول مرة أخرى ، وهكذا إلى الأبد .

وهناك تشابه آخر يتم التركيز عليه كثيرا ، وهو الخاص بالديك والنسر ، إذ يرى محمد (صلى الله عليه وسلم) ملاكا (الفصل التاسع) : «ضخما رأسه فى السماء وقدمه فى الفضاء ، وكان شعره طويلا يغطى كتفيه . وكانت أجنحته ملونة بكل الألوان . وكانت أجمل ما رأى إنسان ، وكان لهذا الملاك وجه ديك» . وفى مواعيد الصلاة ، كان يسبح بحمد الله . و «كل الديوك التى على الأرض كانت تسمع ما يقوله هذا الملاك ، فتغنى كلها وهى تسبح بحمد الله وتقول : «أنتم يا بنى البشر المطيعون للخالق ، انهضوا وكبروا باسمه ، لأنه أكبر من كل الأشياء ، إذ هو خالقها» .

وهذه محاولة شرح بسيطة لغناء الديك . ولكن هذا الفصل القصير تكرر فى الفصل التاسع والعشرين بعد تضخيمه . فروح الله هى التى رفعت محمداً (صلى الله عليه وسلم) إلى السموات وجعلته يرى – فى لحظة – كل الأشياء التى كانت لا ترى إلا متفرقة . وكان جبريل وروفائيل يريانه الديك .

وكان هذا الديك من الضخامة بحيث أن رأسه وعرفه كانا فى السماء حيث عرش الخالق وقدمه فى أعماق الأرض السابعة . وقد خلقه الله (تعالى) كما أراد : «وكان هذا الديك أحد ملائكة الخالق . ولكنه لم يكن يعلم مكان الله ولم يكن يتوقف عن ذكر الله ومدحه : «الحمد لله يا إلهى أينما كنت» . وكان لهذا الديك أجنحة هائلة ، إذا فردها غطت السموات والأرض من المشرق إلى المغرب ، وعند منتصف الليل كان يفرد أجنحته ويهزها وهو يقول لا إله إلا الله وعندئذ تفرد كل الديكة على الأرض أجنحتها ، وتسبح بحمد الله ، ولا تصمت إلا عندما يصمت عندما يأتى النهار . أما إذا نظرت إلى تكوين هذا الديك لاحظت أن الريش الخارجى لهذا الديك ضخم ، شديد البياض إلى حد لا يوصف . أما ريشه الداخلى فكان شديد الاخضرار الى حد لا يصدق .

أية روعة فى تلك السطور التى اضطررنا لاختصارها .
أما فى كتاب دانتى ، ففى سماء جوبيتر(*) الواسعة ، سماء العدالة ، فإنه يوجد رسم لنسر يتكون من أنوار المؤمنين التى تجمعت ، بعد أن تشكلت فى أشكال أخرى . فى صورة النسر هذه ، تلك الصورة

التى تحدها السماء . حيث رمز العدالة والحكم . ومن الممكن القول إن عدالة الحكم ومن منقار الصورة تخرج عبارة تعبر عن فكر الجميع ، ولكننا نسمع : «أنا» بينما يقول الفكر : «نحن» ، ذلك لأن هناك امتزاجا فى الفكر والإرادة عند كل الذين يبتغون العدالة وفى النشيد السابق ، ذلك الذى يحمل الرقم السادس ، يروى جوستينيان التاريخ منذ بداية الامبراطورية الرومانية حتى شارلمان كما يروى تاريخ النسر ، ذلك الذى يرمز - فى الجنة الأرضية - إلى الأحداث التى مرت بها الكنيسة . عندما يضرب النسر بمنقاره عربة الكنيسة فأنه يرمز للمذابح التى تعرضت لها . وعندما يضرب على أيدى الأباطرة الرومان ، أما عندما ينزل إلى العربة ليملأها بريشه فيرمز إلى سوء هبة قسطنطين فيما يعتقد دانتى ، ويأتى صوت من السماء يرثى للحال الذى وصلت إليه الكنيسة . وإذا كنا نجد صورة النسر واستخدامه الرمز يبدو ظاهرا فى الفصل السابق على الفصل الذى يتكلم عن الجنة . فليس هناك - والأمر كذلك - أى اقحام لصورة الديك فى صورة النسر .

ولقد رأى البعض الأصوات المبهمة التى وضعها دانتى على لسان تلوتوس[٦] والنمرود هى أصوات باللغة العربية ، وهذا يدل على خيال واسع وجهل تام بفكر دانتى وبالأحداث نفسها ، فالنمرود الذى يقول عنه التاريخ أنه بنى برج بابل والمسئول عن تعدد اللغات لم يعد له أية علاقة باللغات المفهومة ، بعد أن أصابته اللعنة . فى الكلام والسمع على السواء . وإذا كان الأمر كذلك فلماذا نحاول إيجاد معنى للأصوات التى يصدرها مع أنه يتضح منذ البداية إن أحدا لا يفهمها .

«فلنتركه هنا ولا نتكلم بدون جدوى
لان أية لغة بالنسبة له مثل لغته تماما
لا أحد يفهمها أو يفهمه» .

أما عن بلوتوس فإن حالته تنطوى على نوع من المشابهة فهو يحاول أن يخيف الوافد الجديد على مدخل حلقة البخلاء والمبذرين . وهناك تشابه آخر بين الكتابين فيما يخص الصور والتعبير عنها. ومن الممكن المقارنة بينهما فيما يخص الحرارة الشديدة وها هو جبريل يشير إلى محمد (صلى الله عليه وسلم) على أبواب الجحيم :

«وكانت تلك الأبواب شديدة الحرارة ، إلى درجة أنه لو كانت الحرارة الخارجة منها فى الشرق والرجل الذى ينظر إليها فى الغرب اندفعت قطع مخة من خلال أنفه لشدة الحرارة . أما عن دانتى ، الذى وصل إلى أعلى جبل التطهير ، والذى كان عليه - كى يصل الى الجنة الأرضية - أن يفعل كما يفعل التائبون ، ويعبر حائط من النيران لتطهيره :

«وعندما مررت من خلاله
أردت أن أرتمى فى ماء يغلى
حتى أبرد من حريق»

وليس من الضرورى أن نحلل طريقة الخلق الشعرى لكلتا الحالتين حتى يتبين لنا استحالة أن تكون إحدى الحالتين قد أوحت بالأخرى

ومن الأرجح أن التشابه يتضح لنا لو قمنا بالمقارنة بين دانتى وفرجيل . والمثال على ذلك حالة استحالة معانقة الظل . إذ نجد عند فرجيل :

«ثلاث مرات حاول أن يربط ذراعيه حول عنق أبيه ، ولكنه أخفق ثلاث مرات ، فكان الظل ينساب من بين يديه مثل حلم يطير» .

أما دانتى فيقول :

«ثلاث مرات حاولت أن أضمها الى بيدى
وثلاث مرات كانت يداى ترتدان إلى صدرى
خاويتين»

ومن العجب أن آسين بالاسيوس الذى أثار كل هذه القضية لم يأخذ فى اعتباره فرجيل . ذلك أن أهم مصدرين للكوميديا الإلهية هما مؤلفات فرجيل («الإنيادة») من ناحية والكتابات الدينية من ناحية أخرى . وقد اعترف دانتى صراحة بذلك ، منذ بداية كتابه ، ففرجيل يظهر كثيرا داخل الكوميديا الالهية ليطمئن دانتى إلى أن بياتريس سوف تقوم بمهمة إنقاذ روحه ولا ننسى الكلمات التى قالها الشاعر عندما عرف أنه أمام فرجيل :

«أنك معلمى وأبى
فأنت الذى وهبتنى
الأسلوب الراقى الذى شرفنى»

وقد قال قبل ذلك :

«هل أنت فرجيل ، ذلك النبع
الذى انبثق منه نهر الكلام ؟»

وعندما وصل دانتى وفرجيل إلى «اللامب» استقبلها الشعراء الكلاسيكيون من أمثال هوميروس وهوراسيوس وأوفيد يوسى ولو كان :

«التفتوا جميعا إلى وحيونى بالإشارة
فابتسم معلمى من كل تلك الحفاوة
ثم كرمونى أكثر من ذلك
إذا أدخلونى فى صحبتهم
إذ كنت السادس بين هؤلاء المفكرين» .

ويتحول الجميع وهم يتبادلون الحديث ، وهذا ما يدل على شدة ارتباط دانتى بالشعر الكلاسيكى وليست أسماء الشعراء المذكورة سوى استعارات من دانتى تشير إلى أدب هؤلاء الشعراء . ومن المؤكد أن نقطة البداية للكوميديا الإلهية هى «انيادة» فرجيل ، حيث مجال المقارنة واسعا ، وبتأثير فرجيل ترك دانتى كل كتاباته غير الشعرية ليتفرغ للشعر وحده ، ولذلك كانت كل أفكاره الفلسفية والسياسية وتأملاته فى اللغة ورؤيته العامة للحياة تظهر من خلال الشعر . مثال ذلك هذا الصرح الرائع الذى أقيم تمجيدا لبياتريس فى الفصل الأخير من «الحياة الجديدة» ، وقد أضافه دانتى لكى يربط القصيدة الكبرى (الكوميديا الإلهية) بقصيدة شبابه «بياتريس الجميلة» . وكان من الممكن لصور بياتريس أن تكشف خطأ آسين بالاسيوس

الذى يرى فى استقبال بياتريس لدانتى فى الجنة نسخة من الأساطير الإسلامية ، ذلك لأنه وجد فى ذلك حالة فريدة فى الأدب المسيحى بينما هى حالة مألوفة فى الأدب الاسلامى ، حيث تقوم المرأة المحبوبة باستقبال من يصل إلى الجنة . ولكن لا يمكننا أن نفصل هذا الاستقبال عن دور بياتريس فى الكوميديا الإلهية ، وفى كل مؤلفات دانتى ، حيث يتناسب هذا الدور مع تمجيد المرأة عند دانتى . وإذا كانت بياتريس هى « معرفة معجزة آتية من السماء » ، فذلك لأن المرأة ملهمة للخير ، وتدفع إلى الفضيلة . وهذا هو سبب الغزل العفيف الذى اتسع وامتد حتى شمل الكون كله فى الكوميديا الإلهية ، فالسيدات الثلاث فى السماء هن السبب فى إنقاذ روح دانتى ، اذ أن لوسى هى التى أتت لكى تأخذ بياتريس من حيث كانت ، وكانت ترافقها راشيل .

يضاف إلى ذلك الأحلام الثلاثة التى تراءت لدانتى خلال الليالى الثلاث التى قضاها فى جبل التطهير ، والتى تنطوى على النساء . وفى الحلم الأول كانت لوسى التى حملت دانتى من القاعدة الصخرية إلى قمة التطهير الحقيقية – تبدو له فى حلمه على شكل نسر ذهبى . أما فى الحلم الثانى فتظهر امرأة بشعة الشكل . تغنى بطريقة مذهلة جميلة . كى يضل البحارة طريقهم . وفى الحلم الثالث يرى دانتى ليا وهى تقطف الأزهار ، وتحدثه عن راشيل التى تقف طوال النهار أمام مرآتها ، حيث تظهر صورة مارتامارى . والأحلام – على هذا النحو – سلسلة متصلة لا تنقطع : من مارى إلى لوسى إلى بياتريس التى تهبط لدى فرجيل مسجلة بدء الرحلة وتساعد لوسى دانتى على الصعود ، واكتشاف قمة التطهير ، وتستقبله ماتيلدا عند الجنة الأرضية وتضعه بين أيدى بياتريس التى تقوده إلى السيدة العذراء حيث تكون الرؤية الأخيرة .

وهكذا نرى وضح استقبال بياتريس لدانتى على باب الجنة بالقياس إلى مجموع نظرته الى المرأة . وما أبعد ذلك عن المرويات الشعبية الإسلامية .

ونصل الأن إلى الخاتمة . ماذا تبقى لنا بعد هده الدراسة ؟ أن ما عرفه دانتى عن الفكر الإسلامى قد تلقاه من قراءة كتب علماء الدين الغربيين ، وما عرفه عن الحضارة الإسلامية وشخصياتها الهامة تلقاه عن طريق الاحاديث والكتابات التى كانت شائعة فى هذا الوقت . أما عن الأدب الاسلامى فمن الممكن أن يكون دانتى قد قرأ كتاب « سلم محمد » . أما عن التشابه والتقابل بينه وبين الأدب الاسلامى فمثله مثل رؤى القرون الوسطى غير المقنعة ، تلك التى تظهر أن الأدوات التى يستخدمها الخيال ، أو يخلقها ، تخضع بالضرورة إلى الحصيلة العامة للبيئة والتجربة الفكرية الحقيقية تعبر عن نفسها عن طريق مجموعة من الصور ، يرجع تشابهها إلى قيمه التجربة ذاتها ، أكثر من أى شىء آخر .

وإذا كانت هذه الخاتمة الخاصة بالآثار الإسلامية فى دانتى خاتمة سلبية ، بعد الزوابع التى آثارها آسين بالاسيوس وانريكو سيروللى . فليس فيها ما يدعو إلى الأسف، ذلك لأنه يمكننا أن نعيد ما أشار إليه برونو ناردى وسيروولى فيما يتعلق بآسين بالاسيوس ، وهو إن تلك الأساطير والروايات التى تم تجميعها لهذا الغرض أوضحت بجلاء التناسخ بين العالم الإسلامى والعالم المسيحى ، فيما يخص بعض التصورات والرؤى . وبمعنى أوسع التبادل والعلاقات بين الشرق والغرب خلال القرون الوسطى ؛ تلك التى لم يتم تعرفها كاملة حتى الآن .

فليكن عملنا هذا نقطة بداية لابحاث جديدة وأعمال مختلفة ، طبقا لمناهج بحث تم تصحيحها بفضل أخطاء الأعمال السابقة ، ذلك لأننا لن ننتهى أبدا من البحث ، والخطأ يساعد دائما على تأسيس الحقيقة . وإذا كان علينا استبعاد التشابه غير الموجود ، فذلك لكى نتمكن بطريقة أوثق من فهم العلاقات والاتصالات الحقيقية بين حضارتين ، كانتا مترابطتين فى مراحل كثيرة من تاريخها ، مع تأثيرات متبادلة ، ولفترات طويلة . وهكذا نكون قد قمنا بعمل إيجابى .

الهوامش :

(١) لقد بدأت منذ عام ١٨٩٢ عندما قام جيفانجي جمشيدى مودى بدراسات فى بومباى « وازن بين رحلة دانتى ورؤية العالم الآخر عند فيراف – نامه . وقد جمعها مع مقالات أخرى فى كتاب عام ١٩١٤ . وقد نظر بلوشيه أيضا إلى جهة الشرق عند كتابة دراسته :
« المصادر الشرقية للكوميديا الإلهية » فى كتاب : « دراسات حول التاريخ الدينى فى ايران (١٩٠١) . وقد قام بدراسة هذا الموضوع من قريب أو بعيد كل من أوزانام فى كتابه « دانتى والفلسفة الكاثوليكية » (١٨٣٩) ، ولا بيت فى « الكوميديا الإلهية قبل دانتى » (١٨٥٨) ، ودانكونا فى « ملهمو دانتى » (١٨٧٥) و « أسطورة محمد فى الغرب » (١٩١٢) ، وجراف فى « أساطير وتخيلات القرون الوسطى » (١٨٩٢) . ولكن هذا الموضوع لم تتم دراسة بتوسع إلا مع اسين بالاسيوس فى كتابه « علم الأهداف الإسلامى والكوميديا الإلهية » (١٩١٩) و « تاريخ ونقد لموضوع مزدوج » (١٩٢٤) . ثم تقدمت الدراسات خطوة أخرى مع انريكو سيروللى عندما قام بنشر « كتاب السلم » ومسألة المصادر العربية الأسبانية للكوميديا الإلهية (١٩٤٩) . وفى العام نفسه صدر كتاب مونيوز سندينو « سلم محمد » ، ترجمة من العربية واللاتينية والفرنسية قام بها الفونسو الساببو من المستحيل الأن ذكر عدد المقالات التى كتبت بعد صدور تلك الكتب والمناقشات التى أثارتها .

(٢) بسبب شهرته كساحر ومنجم . قام دانتى بوضع ميشيل ساوت فى الجحيم . وكانت هناك كثير من الروايات الخيالية شائعة فى بولونيا ، حول قدرته السحرية الفائقة . وقد ذكر المؤرخان سالمبين وفيلانى نبؤاته .

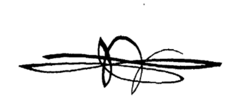
(٣) إن المناقشات الكثيرة التى آثارتها الكتابات حول المفهوم الإسلامى للعالم الآخر قد بدأت منذ القرن التاسع الميلادى فى مدينة قرطبة . وفى آخر هذا القرن قام أتستاز بترجمة نص من اليونانية ، يدور حول موضوع الجنة عند المسلمين . وقد تم نقل هذه الترجمة بفضل الرهبان الألمان منذ عام ١٠٢٥ إلى عام ١١١٢ . ولقد أصبحت الأفكار الإسلامية عن الجنة والنار شائعة جدا عند الكتاب الغربيين منذ أيام بيترو الفونسو ، وهو يهودى أعتنق المسيحية عام ١١٠٦ . وظهر ذلك فى كتاب « الأسطورة الذهبية » لجاك دى فوراجين عام ١٢٥٠ ، وفى كتابات الرهبان الإنجلير

بين عام ١٢٥٠ و ١٢٥٩ ، وفى كتاب «العقوبات» الذى ألفه سانشى الثالث ملك قشتالة فى أواخر القرن الثالث عشر. وقد قام بطرس الطليطلى بترجمة «مجموعة طليطلة» ، وهى عبارة عن رسائل وهمية بين عالمين أحدهما مسلم والآخر مسيحى ، ونجد بها نصا طويلا يدور عن العالم الآخر ، ويتكون كله - تقريبا - من نصوص قرآنية . وقد كان شديد الذيوع فى الغرب فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر. وقد هاجم سان توماس داكان المتع المادية فى الجنة . أما عن المؤرخين فقد أعطى مؤرخ الامبراطور برباروسا ملخصا عن حياة محمد (ﷺ) وشرح العقيدة الإسلامية (كما فهمها) مع التركيز على المتع الحسية فى الجنة . أما الأب جاك دى فيترى الذى كان مطران مدينة عكا بين سنة ١٢١٧ و ١٢٢٧ فيتضمن كتابه «تاريخ الشرق» فقرات عن الجنة والنار عند المسلمين . ونجد الموضوع نفسه مطروحا عند الأب الدومينيكى وليام من مدينة طرابلس عام ١٢٧٣ ، وهناك ترجمة فرنسية لهذا النص يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر. وهناك أيضا موقف الأب الدومينيكى دامون مارتى من قطالونيا ، إذ يؤكد روحانية متع الجنة ، معتمدا على ابن سينا والغزالى والفارابى . وقد اهتمت مدرسة أكسفورد - أيضا - بهذا الموضوع - وقد قام توماس مطران مدينة يورك بدراسة هذا الموضوع عند الغزالى وابن رشد وابن سينا والرؤية الإلهية عند ابن رشد . وقد أكد روجر بيكون روحانية متع الجنة عند ابن سينا ويضعه فى الجانب المضاد لمن يسميهم «الرهبان والعامة» . أما جون بيكوم وريتشارد ميدلتون ، وفى باريس هنرى دى جاند ، فقد أخذوا جانب فلسفة ابن سينا كأنها مخالفة للقرآن [الكريم] . ومن الممكن القول إن الفلاسفة المسلمين كانوا يدرسون خارج إطار الإسلام . أما عن «كتاب الطيب» (١٢٧٢ - ١٢٧٣) الذى كتبه رامون لول باللغة القطلانية وكان مشهورا جدا فتمت ترجمته سريعا إلى اللاتينية والفرنسية والأسبانية وهو يصف المتعة الحسية فى الجنة ، ثم يضيف أن كثيرا من المسلمين يعتقد إن متع الجنة متعا فكرية ، وأن النبى [ﷺ] يشرحها - فحسب - عن طريق الصور الحسية .

وكل هذه النصوص التى تم ذكرها الأن ، والتى لم يكن بعضها قد نشر ، توجد بأكملها فى كتاب انريكوسيرولى ، مصحوبة بنقد وشرح واف . وإليه يرجع الفضل فى معرفة تلك الأسماء التى ذكرناها .وليست تلك الملحوظة الطويلة بدون جدوى . إذ أنها تساعد من جهة على ادراك أن كثيراً من المؤلفين المسيحيين نهلوا من الأساطير الإسلامية ، واعتبروها مقدسة مثل القرآن ، ومن جهة أخرى فإن التركيز على متع الجنة الحسية التى وعد بها كل مسلم تقى ، قد دفعت الأذهان إلى التركيز على الأخلاق والعادات المنحلة التى أطلقوها على المسلمين ، إذ نجد لها صدى كبيرا عند دانتى .

(٤) ترجمة هذه الأبيات قام بها بيرانى .
(٥) رب الأرباب عند الرومان .
(٦) إله الجحيم عند الرومان .

ترجمة : ابتهال يونس



مؤثرات شرقية في الشعر الروسي

"إيحاءات عربية إسلامية في إنتاج ميخائيل ليرمونتوف" [١٨١٤ - ١٨٤١]

مكارم أحمد الغمري

يمثل التأثير المتبادل بين الثقافة العربية والثقافة الروسية ركنا هاما فى علاقة الأدب الروسى بالآداب الشرقية عامة . وإذا كان للأدب الروسى الكلاسيكى فضل التأثير على الكثير من الأدباء العرب المعاصرين ، فهناك أيضا تأثير يذكر للحضارة العربية والإسلامية على الأدب الروسى .

اهتم الباحثون الروس فى مجال الأدب المقارن بدراسة علاقة الأدب الروسى بالآداب الشرقية ، إلا أن اهتمامهم الأكبر فى دراسة هذه العلاقة انصب فى معظم الدراسات على الجانب النظرى للموضوع . ويبرز بين هذه الدراسات كتاب الناقد الشهير ن.كونراد « الشرق والغرب »[١] ، وقد تضمن هذا الكتاب عدة مقالات تناولت العلاقة بين آداب الشرق ، خاصة الأدبين الصينى واليابانى ، وبين الآداب الأوروبية . ومن خلال الدراسة المقارنة لهذه الآداب ، تظهر نقاط الالتقاء والتباعد بين التيارات الأدبية فيها ؛ كما تبرز أهم المشاكل الأدبية العامة التى يطرحها تاريخ الأدب العالمى . أما فيما يتعلق بالعلاقات الأدبية العربية الروسية فلا نجد فى هذا الكتاب ، إلا فصلا صغيرا يعرف بكراتشكوفسكى المستشرق الروسى الشهير والمشتغل بالأدب العربى .

كما قدم الناقد جيرمونسكى ـ وهو من أبرز الباحثين فى مجال الأدب المقارن ـ الكثير من الدراسات التى تبحث فى علاقة الأدب الروسى بالآداب العالمية . ومن أهم هذه الدراسات كتابه « الأدب المقارن »[٢] الذى يجمع مقالات متفرقة له فى هذا المجال ، ونخص بالذكر إحدى هذه المقالات التى تحمل عنوان « المضامين الأسطورية العالمية » ، فقد تطرقت هذه المقالة « لألف ليلة وليلة » بصفتها ركنا مهماً فى الأساطير الشعبية العالمية التى كان لها مقدرة الانتشار والانتقال من شعب إلى شعب ، ومن عصر إلى عصر ، حيث اكتسبت شعبية كبرى فى أوروبا فى القرون الوسطى فظهر لها الكثير من الترجمات والاقتباسات . ويبرز جيرمونسكى فى هذا الصدد الأهمية الكبرى للشرق الأكثر تطورا ، وتأثيره الثقافى الكبير على الغرب؛ وذلك فيما قبل القرنين الرابع عشر والخامس عشر.[٣]

وتبرز مكانة المستشرق الروسى الشهير كراتشكوفسكى بصفته من الرواد فى بحث العلاقة المتبادلة بين الأدب الروسى والشرق العربى خاصة ، ونشير هنا فى المقام الأول إلى مقالاته عن « ترجمة القرآن إلى الروسية فى مخطوطة القرن الثامن عشر »[٤] . والعلاقات الأدبية الروسية العربية ، و« جوركى فى الأدب العربى » ، و« تشيكوف فى

الأدب العربى » ، و« أساطير كريلوف فى ترجمات عربية »[٥] ، و« دراسات فى تاريخ الاستشراق »[٦] .

ومن أحدث الدراسات فى علاقة الأدب الروسى بالشرق كتاب « الأدب الروسى الكلاسيكى فى بلدان الشرق »[٧] . والكتاب يضم أبحاثا لعدد من المستشرقين ، ومن بينها بحثان عن « الأدب الروسى فى العراق » ، و« أول ترجمة عربية لدستويفسكى » . وفى مثل هذا الكتاب الذى يجمع بين أبحاث أكثر من مؤلف ، نجد الكثير من الدراسات فى نظرية الأدب المقارن[٨] .

وفضلا عن هذه الدراسات العامة ، فقد صدرت بعض الأبحاث التى تتناول بالتحديد علاقة أديب روسى متعين بالشرق . من ذلك كتاب ا . شيفمان « تولستوى والشرق »[٩] . ويكشف هذا الكتاب الاهتمام الكبير من جانب تولستوى ببلدان الشرق ، ومكانة الشرق فى فكر تولستوى ، والعلاقة المتبادلة بينه و عدد من رجال الفكر والثقافة فى بلدان آسيا وأفريقيا . ويخص مؤلف الكتاب بالبحث من بين بلدان الشرق ، الصين والهند واليابان وإيران وتركيا والبلدان العربية وأفريقيا .

وفيما يتعلق بعلاقة الشاعر الشهير بوشكين بحضارة الشرق فأهم عمل تناول هذا الموضوع هو كتاب لوبيكوفا « بوشكين والشرق »[١٠] . ويوضح هذا الكتاب انعكاسات حضارة وآداب الشرق على شعر بوشكين وإنتاجه ، ويركز على دور القرآن الكريم والأساطير العربية ، ولاسيما « ألف ليلة وليلة » ، على أعمال بوشكين . وبالإضافة إلى ماذكرنا فقد قدم بعض الدارسين العرب رسائل الدكتوراه فى علاقة الأدب الروسى بالعربى[١١] .

ورغم أهمية الأبحاث التى تناولت العلاقة المتبادلة بين الأدب الروسى والشرق العربى ، فإنه يمكن القول إن ماقدم حتى الآن فى هذا المجال يعد قليلا بالنسبة لحجم هذا الموضوع وحيويته . فمجال الكتابة فيه يعتبر مجالاً خصبا أمام الباحثين . وفى هذا الإطار العام تستهدف هذه المقالة تقديم محاولة لتقييم أبعاد ومكانة التأثير العربى والإسلامى فى إنتاج ميخائيل ليرمونتوف[١٢] . وفى ذلك قمنا بالاستشهاد بأبيات من قصائده التى ترجمناها بمعرفتنا .

ويعتبر ميخائيل ليرمونتوف من أشهر شعراء روسيا فى القرن الماضى ، وهو يحتل مكانة تالية لأكبر شعرائها ألكسندر بوشكين . وبالرغم من أن فترة إنتاج ليرمونتوف لا تتجاوز الثلاثة عشر عاما فإنه أعطى للأدب إنتاجا غنيا ومتنوعا ، حيث قدم القصيدة العاطفية ، والقصة الشعرية الرومانسية ، والقصة النثرية ، والمسرحية ، والرواية .

ويكتسب ليرمونتوف مكانة خاصة فى تاريخ الأدب الروسى ، فهو يبرز فيه كآخر وأهم ممثل للاتجاه الرومانسى الثورى ، وهو بذلك يرتبط بشعراء الحركة الديسمبرية . وفضلا عن ذلك فقد عبّر إنتاجه عن المرحلة التاريخية التى كان يمر بها الأدب الروسى فى الثلاثينيات من القرن الماضى وقت بروز المذهب الواقعى ، إذ لجأ ليرمونتوف الشاعر الرومانسى الكبير الذى ترعرع فى أحضان الرومانسية إلى التصوير الواقعى للحياة[١٣] .

أبدع ليرمونتوف فى واقع اجتماعى تختلف ظروفه أيما اختلاف عن ظروفنا ، وشب على مقاييس أخلاقية وعادات اجتماعية لا تتفق ومقاييسنا فى الشرق ، ومع ذلك فتأثير الشرق والحضارة العربية والإسلامية واضح فى إنتاجه وملموس .

ولايعد اهتمام ليرمونتوف بحضارة الشرق العربى ظاهرة فريدة من نوعها فى أدب القرن الماضى ، بل كان مظهراً من مظاهر الاهتمام العام بالشرق فى روسيا فى ذلك القرن . ذلك الاهتمام الذى برز كصدى للازدهار العام فى حركة الاستشراق فى أوروبا فى مطلع القرن التاسع عشر . وكما يشير المستشرق الروسى الكبير كراتشكوفسكى ، فإن « ميثاق الجامعات الذى صدر عام ١٨٠٤ قد افتتح عهداً جديداً فى حركة الاستشراق فى روسيا ، حين أدرج لأول مرة اللغات الشرقية فى منهج المدرسة العليا »[١٤] . وفى إثر ذلك بدأت تتأسس تباعا أقسام للغة العربية وآدابها والتى – كما يشير كراتشكوفسكى – كانت تحتل مرتبة الصدارة بين اللغات الشرقية ؛ فمن المعروف أن قسم اللغة العربية وآدابها قد أنشئ فى جامعة موسكو عام ١٨١١ ، أما فى جامعة بطرسبرج آنذاك (لينينجراد حاليا) فقد أقيمت أقسام تدريس اللغات العربية والفارسية والتركية فى عام ١٨١٧ . وقد واكب الاهتمام بلغات الشرق اهتمام مماثل بآدابه وحضارته ، حيث بدأت تظهر فى الصحافة الروسية آنذاك نماذج من أدب الشرق المنقولة عن التراجم الفرنسية والإنجليزية لها ، وكذلك نماذج لأعمال الأدباء الغربيين الذين عكسوا صورة الشرق فى إنتاجهم أمثال جوته وبايرون ، وأيضا ترجمات للأدباء والرحالة الأوروبيين . ويبرز فى هذا الصدد دور السلسلة الشهيرة آنذاك « مكتبة للقراء » . حيث كان لهذه السلسلة دور بارز فى ترويج ونشر آداب الشرق . كما يبرز أيضا دور المستشرق الروسى بولديريف (١٧٨٠ – ١٨٤٣) الذى يرجع إليه فضل تأليف كتاب « المختارات العربية » لنماذج القصص والشعر العربى القديم . وهو الكتاب الذى يوليه كراتشكوفسكى أهمية خاصة . إذ يشير إلى تأثيره على تطوير « حركة الاستشراق فى الأدب الروسى فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر »[١٥] .

ومن الأحداث الثقافية المعروفة التى كان لها دورها فى التعريف بالشرق اقتناء متحف آسيا فى بطرسبرج فى عام ١٨١٩ لمجموعة كبيرة من الوثائق والمخطوطات العربية والفارسية والتركية التى باتت محط أنظار صفوة المثقفين الروس آنذاك .

وبالإضافة إلى ماذكرنا من عوامل ثقافية ساعدت على جذب اهتمام المثقفين الروس إلى الشرق العربى . فقد كانت هناك أيضا أسباب تاريخية لعبت دورها فى هذا المضمار . ونعنى هنا أحداث الحرب الروسية التركية التى تمخضت عن ضم بعض أجزاء الشرق إلى روسيا .

ويمكن القول بشكل عام ، إن روسيا فى تلك الآونة قد بدأت

فى الدراسة العميقة المتأنية للشرق ، تجاوبا مع الاهتمام الأوروبى العام ، حتى باتت معرفة ودراسة الشرق بالنسبة للمثقف الروسى ــ الذى كان ينتمى شاعرنا إلى صفوته ــ نوعا من الرفاهية فى الفكر والثقافة . وفى ظل هذا الإطار من الاهتمام بالشرق ترعرع ليرمونتوف وبرز فى صدارة أدباء عصره .

وربما يكون الموضوع الإسلامى العربى قد شغل حجما أقل من إنتاج ليرمونتوف بالنسبة لكتاباته عن الشرق المتاخم لروسيا ، « منطقة القوقاز »[١٦] وهى الآن فى عداد الاتحاد السوفيتى . بيد أن القيمة الفكرية والفنية لإنتاج ليرمونتوف المستوحى من الشرق العربى الإسلامى تبدو على نفس الدرجة من الأهمية بالقياس إلى أعماله المرتبطة بالقوقاز . وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض قصائده عن القوقاز تلتقى بالقصائد المستوحاة من الشرق العربى ، وذلك من خلال الموضوع الإسلامى ، ومن خلال مسلمى القوقاز الذين عايشهم ليرمونتوف عن كثب وتعرف على الكثير من تعاليم الإسلام ونهجه . وكما يشير الناقد مانويلف ارتحل الشاعر عدة مرات إلى القوقاز للعلاج فى مياهها المعدنية وذلك فى السنوات ١٨١٨ ــ ١٨٢٠ ــ ١٨٢٥[١٧] . ومع ذلك فليس مسلمو القوقاز هم المصدر الوحيد الذى استقى منه ليرمونتوف معلوماته عن الإسلام ، فهناك نص القرآن بالروسية ؛ فقد ظهر أول نص مترجم للقرآن بالروسية فى بطرسبرج فى نهاية القرن الثامن عشر ، وبالتحديد فى عام ١٧٨٧ ، وتلاه بعد ذلك عدة ترجمات للقرآن نقلا عن اللغتين الأوروبيتين (الفرنسية والإنجليزية) . كتب كراتشكوفسكى يقول عن أكثر ترجمة للقرآن ، كان لها مكانتها وتأثيرها ــ وهى ترجمة الأديب والمترجم الروسى فيريفكين نقلا عن ترجمة الفرنسى ديورى ــ « إن آخر ترجمة للقرآن صدرت فى سنة ١٧٩٠ ، وهى تعتبر عملا أدبيا ذا مكانة عالية . وهذا مفهوم ، فقد أنجزها الكاتب المسرحى والمترجم م . فيريفكين عضو الأكاديمية العلمية الروسية . وقد قام بها فى أواخر عمره مع بعض المعرفة والاهتمام بالشرق . ومن المستحيل اعتبار هذه الترجمة نقلا دقيقا لنص القرآن مثلها مثل ترجمة ديورى ، بيد أن فيريفكين يعطى ترجمة دقيقة وبدون تحريف ، وعلى درجة أدبية عالية أيضا . وتعد ترجمة فيريفكين حدثا ذا أهمية كبرى فى تاريخ الأدب الروسى ، فقد كانت مصدرا أساسيا لبوشكين فى محاكاة القرآن »[١٨] .

لقد أشار الكثيرون من النقاد والباحثين إلى الاهتمام الشديد الذى حظيت به ترجمة القرآن إلى الروسية فى النصف الأول من القرن الماضى . فقد أرجع بعضهم للصور الأدبية المستوحاة من القرآن الفضل فى « التعبير عن الأفكار البطولية ، والشجاعة الصلبة ، والنضال المنكر للذات فى الفترة التى سبقت حركة الديسمبريين »[١٩] . كما ربط البعض بين القرآن وبين شعر الحرية فى ذلك الوقت ؛ فالناقد جوكوفسكى يقول : « لقد أصبح الأسلوب الشرقى أسلوبا للحرية ، لقد كان هو أسلوب القرآن والإنجيل وهو فى الوقت نفسه أسلوب الشعر الإيرانى والأساطير القوقازية »[٢٠]

ويبدو أن تعرف ليرمونتوف على العقيدة الإسلامية كان له عميق الأثر فى نفسه ؛ فى قصيدة « فاليريك » (١٨٤٠) يشير ليرمونتوف إلى القرابة الروحية التى صارت تربطه بالإسلام فى وقت كانت تشعر نفسه بالوحدة والغربة :

فربما ، سماء الشرق
قد قربتنى بلا إرادة منى
من تعاليم نبيهم
الحياة تجول دائما

الكد والهموم ليلا ونهارا
كل شىء يعوق التأمل
ويؤدى إلى البدائية
النفس مريضة : فالقلب ينام

ولا يوجد براح للخيال[٢١]

وقد يكمن وراء هذه القرابة الروحية شوق ليرمونتوف وعزمه على السفر إلى مكة المكرمة موطن الرسول ومنبع الإسلام ، وهى الرغبة التى عبر عنها فى خطابه لصديقه كرايفسكى[٢٢] .

وقد لقيت الموتيفات الإسلامية انعكاساتها فى العديد من أشعار ليرمونتوف ؛ فى قصيدته « الشركسى » (١٨٢٨) نجد البطل الأمير الشركسى يعلن لشعبه عن عزمه على إنقاذ أخيه الذى تراءى له شبحه يطلب المساعدة ، مؤكدا هذا العزم بالقسم بالرسول عليه الصلاة والسلام :

إننى لمستعد للموت
والآن ، أقسم بمحمد
أقسم ، أقسم بالعالم كله !
فقد حلت الساعة التى لا مفر منها[٢٣] .

كما يبدى ليرمونتوف تبجيله للقرآن فى قصيدته « هبات التركى » (١٨٣٩) ؛ فالهدية القيمة التى يقدمها التركى إلى الشيخ عليها :

آية مقدسة من القرآن
مخطوطة بالذهب[٢٤]

ويظهر بوضوح تأثر ليرمونتوف بالقرآن فى قصيدته « ثلاث نخلات » (١٨٣٩) ، التى يربط كثير من النقاد بينها وبين القصيدة التاسعة من أشعار بوشكين « محاكاة القرآن » (١٨٢٤)[٢٥] . ويشير هؤلاء النقاد إلى التشابه فى قالب القصيدتين ووزنهما من جهة ، وإلى تأثر ليرمونتوف بمضمون بوشكين من جهة أخرى[٢٦] .

وفكرة قصيدة بوشكين التاسعة ، على ما يبدو ، مستوحاة من ســــورة الكهف ، إلا أن بوشكين يجرى بعض التعديلات فى قصة

أهل الكهف. وقد يرجع السبب فى ذلك إلى عوامل خاصة بالشاعر، أو للتغيرات التى ربما تكون قد انطوت عليها الترجمة الروسية للقرآن؛ تلك الترجمة التى ابتعدت عن الأصل مرتين (فالنص الروسى مترجم عن الترجمة الفرنسية كما أشرنا آنفا). ففى القصيدة التاسعة من «محاكاة القرآن» يستبدل بوشكين عابر سبيل بأهل الكهف، كما يحول قصة هروب أهل الكهف من الاضطهاد طالبين من الله أن يهيئ لهم من أمرهم رشدا إلى قصة عابر سبيل، تذمرَ وشكَّ فى رحمة الله، بعد أن تاه فى الصحراء، فأنامه الله فى الكهف سنين طويلة، ثم أيقظه بعد ذلك، وأنبأه بالسنين التى مكثها وهو نائم، فيغمر الإيمان بالله والسعادة نفس عابر السبيل، ويبعث به الشباب بدلا من الشك والتذمر.

وقد تجسدت فكرة الإيمان بالبعث بعد الموت فى قصيدة بوشكين مثلما كانت فى قصة أهل الكهف[٢٧]. وقد لفتت هذه الفكرة أنظار النقاد إليها[٢٨]. أما عند ليرمونتوف فتتحول فكرة البعث إلى فكرة الفناء كما تعكسها قصيدة «ثلاث نخلات»، فالنخلات عند ليرمونتوف تشك فى الحكمة الإلهية من وجودها، وهنا تظهر قافلة تطيح بالنخلات وتأخذ حطامها للتدفئة، وتنتهى القصيدة عند ليرمونتوف ـ على عكس قصيدة بوشكين التى ذكرناها ـ بصورة الفناء والزوال والجفاف، حيث تتطاير بقايا النخلات وتتناثر مع الرمال، وهذا ماتعكسه القصيدة كما يلى:

«ثلاث نخلات[٢٩]»

فى السهول الكئيبة لأرض الجزيرة العربية
نمت عاليا ثلاث نخلات شامخات
الينبوع بينها من تربة قحلة
يخر مخترقا طريقه بموجة باردة
مصانا فى ظل الأوراق الخضراء
من الأشعة القائظة والرمال المتطايرة
ومرت السنوات العديدة غير المسموعة
لكن الجوّال المتعب من الأرض الغريبة
بصدره المتوهج تجاه الندى الرطب
لم ينحن بعدُ أسفل الأغصان الخضراء
وأخذت تجف من الأشعة القائظة
الأوراقُ الفاخرة والجدول الرنّان
وأخذت النخلات الثلاث تتذمر إلى الله:
لم ولدنا، ألكى نذبل هنا؟
بلا فائدة نمونا وازدهرنا فى صحراء
يهزنا الإعصار والقيظ
ألا نسعد بنظرة لطيفة من أحد؟
إن حديثك المقدس عن السماء خطأ؟

ولبثن ساكنات حتى دار ـ كعمود
فى البعد العميق ـ الرمل الذهبى
ودوت جلجلة لأصوات غير منتظمة
وبدا الرَّحل المغطون كالأبسطة
وسار وهو يتمايل كالمكوك فى البحر
الجمل إثر الجمل ناثراً الرمال
وتعلقت بين الأسنمة الصلبة وهى تهتز
الذيول المزركشة للخيام المتنقلة
وأياديهم السمراء كانت ترتفع أحيانا
والأعين السوداء كانت تتألق من هناك
والقامة العجفاء كانت تنعطف تجاه النهر
وهيّج العربى حصانه الأسود
فيشب الحصان أحيانا ويرتفع
ويركض كنمر أذهله سهم
والثنايا الجميلة للملابس البيضاء
تناثرت بلا نظام على كتف الفارس
وبصرخة وصفير ينتشر على الرمال
كان يقذف ويلتقط الرمح وهو يقفز متحركاً
وهاهى القافلة تقترب بضجيج من النخلات:
وفى ظلالها تمددت القامات المرحة
ورنّت الأباريق وهى تملأ بالماء
وأومأت فى كبرياء برأسها المورقة
تحيى النخلات الضيوف غير المتوقعين
ويرويهم النهر البارد فى سخاء
ولكن ما إن سقط الغسق على الأرض
حتى دق الفأس فى الجذور المطاطة
وسقطت بلا حياة ربيبات مئات السنين
ومزق رداءها الأطفال الصغار
وقطعت بعد ذلك أجسادها
واحترقت فى بطء فى النار حتى الصباح
وحين انطلق الضباب غربا
قامت القافلة إلى طريقها المعتاد
وبأثر حزين على الأرض العقيمة
لم يكن يرى سوى رماد أشيب وبارد
وأنهت الشمس حرق البقايا الجافة
ثم فرقها الريح بالسهل

والآن كل شىء فى كل مكان موحش مقفر
فلا تهمس الأوراق بجرسها المجلجل
عبثا ينشد النبى الظّلة

فسيحمل فقط إليه الرمل المتوهج
وأيضا الحدأة القنبرانية ، والسهل المقفر
الغنيمة تمزق وتتناثر من فوقه .

وإذا رجعنا إلى سورة الكهف ، أفلانجد تشابها ما فى الفكرة بين قصة النخلات الثلاث عند ليرمونتوف وقصة صاحب الجنة ، والذى كما ورد فى السورة الكريمة :

«ودخل جنته وهو ظالم لنفسه ، قال ما أظن أن تبيد هذه أبدا ، وما أظن الساعة قائمة ، ولئن رددت إلى ربى لأجدن خيرا منها منقلبا . قال له صاحبه وهو يحاوره أكفرت بالذى خلقك من تراب ثم نطفة ثم سواك رجلا . لكنا هو الله ربى ولا أشرك بربى أحداً ، ولولا إذ دخلت جنتك قلت ماشاء الله لا قوة إلا بالله إن تَرَنِ أنا أقل منك مالاً وولداً ، فعسى ربى أن يؤتِيَنِ خيرا من جنتك ويرسل عليها حسبانا من السماء فتصبح صعيدا زَلَقا ، أو يصبح ماؤها غورا فلن تستطيع له طلبا ، وأحيط بثمره فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها وهى خاوية على عروشها ويقول ياليتنى لم أشرك بربى أحداً»[30]

ونظرا لهذا التشابه ، فنحن نرجّح تأثر ليرمونتوف بفكرة الآيات [٣٤ـ ٤٢] من سورة الكهف فى القرآن الكريم ، وليس بقصيدة بوشكين التاسعة من «محاكاة القرآن» التى ترتبط فكرتها بالآيات (٨ ـ ٢٥) ، وذلك كما أشار كثير من النقاد الروس[31] . والسؤال الآن : ما مرجع هذا التجاوب بين ليرمونتوف والآية الكريمة التى تشير إلى الزوال على عكس سلفه بوشكين ؟ من السهل استنباط الأسباب وراء أمزجة الزوال والفناء عند ليرمونتوف ، إذا رجعنا إلى الاتجاه العام للشباب المثقف فى روسيا ، إبان الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضى ، فقد ارتبط وقت ظهور قصيدة «ثلاث نخلات» بالفترة التى تلت هزيمة الحركة التحررية الديسمبرية الشهيرة ، وفى وقت اشتد فيه الجدل العارم حول مستقبل التغيير الاجتماعى ، وسيطر إبان ذلك شعور غالب باليأس وانعدام الوفاق بين ممثلى القوى الاجتماعية الوطنية الذين كان ينتمى إليهم ليرمونتوف نفسه . وإلى جانب ما أشرنا إليه من تأثر ليرمونتوف فى فكرة «ثلاث نخلات» بسورة الكهف فى القرآن ، نجد أن هذه القصيدة تكشف أيضا عن معرفة ليرمونتوف الدقيقة بالخصائص الطبيعية للصحراء العربية ، وملامح الفارس العربى التى تتسم بالقوة والشمم ، والذى يسميه الشاعر باسمه العربى فى القصيدة (فارس)[32] ، ومنظر قوافل البدو التى تلهث وراء الماء فى الصحراء القائظة والفرس العربى . وقد لفتت القصيدة أنظار النقاد المعاصرين لليرمونتوف بطابعها العربى الشرقى . فالناقد الكبير بلينسكى يشير إلى أن : «الثلاث نخلات تعبق بالطبيعة القائظة للشرق وتنقلنا إلى الصحراء الرملية للجزيرة العربية وإلى الواحات المزدهرة لها»[33] .

ومن وحى السيرة النبوية يستلهم ليرمونتوف مضمون قصيدته «الرسول» (١٨٤١) التى سبق أن تناولها بوشكين فى قصائده «محاكاة القرآن» ، ويبدو أن سيرة الرسول كانت قد لفتت إليها أنظار الكثير من الأدباء ، ولاسيما بعد أن عرّف المستشرق بولديريف القارئ الروسى بها ، فكما تشير الناقدة لوبيكوفا : «فى سنة ١٨١٥ وعلى صفحات مخبر أوروبا نشرت مقالة بولديريف «المحمدية ـ رحلة إلى السماء» . وعرّف فيها المؤلف القراء بسيرة الرسول محمد ، كما سجلها أتباعه»[34] . كتب ليرمونتوف قصيدة «الرسول» فى فترة أحس بنفسه شخصا مضطهدا تتعقبه السلطة ، وتطارده ، عقابا له على أشعاره الوطنية الغاضبة التى كانت تنادى بالحرية . ويبدو أن ليرمونتوف وجد تشابها بين ماكان يحدث معه وبين سيرة الرسول ولاسيما مرحلة الهجرة من مكة إلى المدينة بعد أن قوبلت الدعوة بالنكران والجحود من جانب الكفار الذين كانوا يتصدون للرسول ويتربصون للكيد له والتنكيل به ، فنحن نقرأ فى قصيدته :

«الرسول»[35]

منذ أن منحنى الإله الأزلى
رؤيا الرسول
أقرأ فى أعين الناس
صفحات الحنق والرذيلة
أخذت أنادى بالحب
وحق التعاليم الطاهرة
فكان أن ألقى الأقربون منى
بالأحجار علىّ فى غيظ
دثرت رأسى
وهربت من المدن أنا الفقير
وها أنا ذا أعيش فى الصحراء
كالطيور يُطْعِمُها الله بلا مقابل
وأنا حافظ الوصية الخالدة
وتذعن لى خليقة الكون
وتسمعنى النجوم
وهى تلعب بأشعتها
وحين اخترقت طريقى فى عجلة
خلال المدينة الصاخبة
كان الكبار يقولون للصغار
بضحكة عزيزة النفس
إنه متكبر ولم يتواءم معنا
الأحمق كان يريد أن يقنعنا
بأن الله يشرّع على لسانه
انظروا إليه ياأطفال
كيف هو متجهم ونحيل وشاحب
انظروا كيف هو بائس وفقير
وكيف يحتقره الجميع

فإلى جانب تركيز ليرمونتوف على وصف إيذاء المشركين لرسول الله ، نلاحظ الوصف «أعيش فى الصحراء كالطيور يطعمها الله بلا مقابل» ، ألا يذكرنا هذا بالحديث الشريف . «لو توكلتم على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير» . (رواه الترمذى) .

ومن وحى القرآن يستلهم ليرمونتوف صورة إبليس لمضمون قصته الشعرية «إبليس» (١٨٣٨) . إن صورة إبليس من الصور المحببة عند ليرمونتوف ، فقد ظهرت فى كثير من قصائده على امتداد طريقه الفنى : «إبليس» (١٨٢٩) ، «إبليس» (١٨٣١) «عزرائيل» (١٨٣١) ، «ملاك الموت» (١٨٣١) . ويقتبس ليرمونتوف من القرآن قصة إبليس الذى كان ملاكا ، لكنه لم يمتثل لأمر ربه ولم يسجد ، وذلك حسب الآية الكريمة «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين»[٣٦] ، ويوظف ليرمونتوف هذه الموتيفا الدينية فى خدمة الواقع المعاصر له ، حيث تكتسب قصة إبليس طريد الجنة أبعاداً فلسفية واجتماعية ترمز إلى الصراع بين الخير والشر فى الواقع المعاصر .

إن الموتيفا الدينية تنتهى عند ليرمونتوف بخروج إبليس من الجنة . وبدل أن يصبح إبليس «روحا شريرة» هائمة ، حسب القرآن الكريم ، نجد إبليس ليرمونتوف يهبط إلى الأرض ، حيث تتملكه رغبة عارمة نحو وعى عالم الإنسان وتأمله . وفى واقع الإنسان يقع إبليس فريسة مشاعر شتى من اليأس والوحدة والحزن . وتتبدل هذه المشاعر حين يقع إبليس فى حب الأميرة الجميلة تمارا السجينة بأحد الأديرة فى حراسة ملاك ، حينئذ يصبح إبليس فى حبه لتمارا شبيها إلى درجة كبيرة بالإنسان ، إذ يعتريه قلق المحبين ولوعتهم ، وتبعث به المشاعر الطيبة والخير ، لدرجة أنه يكون «مستعدا للتصالح مع السماء :

أريد التصالح مع السماء
أريد أن أحب ، أريد أن أصلى
أريد أن أؤمن بالخير[٣٧]

ولكن هل تكون السعادة من نصيب إبليس العاصى الأنانى ؟ إن إبليس يدخل فى صراع من أجل حب تمارا مع الملاك الحارس ، وينتهى هذا الصراع بفشل إبليس وموت تمارا التى يحمل الملاك الحارس روحها إلى السماء ، وتنتهى القصة الشعرية بالهزيمة الكاملة لإبليس .

لقد اكتسبت صورة إبليس ـ «الروح العاصية» ـ عند ليرمونتوف حيوية وتجاوبا مع الواقع المعاصر فى تلك الفترة التى «لم يحصل أحد فيها على ما كان يريد» حسب تعبير ليرمونتوف نفسه . وأجمع كثير من النقاد على أن ليرمونتوف فى هذه القصة الشعرية قد عبّر عن «أكثر الأفكار الجوهرية التاريخية .... ، أفكار الشك ، والرفض ، والحركة والتجديد المستمر أبداً فى حياة المجتمع الروسى فى تلك الحقبة»[٣٨] .

ولايتوقف ليرمونتوف عند اقتباس قصة إبليس من القرآن ، بل يتطرق أيضا إلى وصف لمناظر الطبيعة ، يستوحيه من وصف الجنة فى القرآن ، ففى قصيدته نجد الوصف التالى :

وامتد على البعد بساط
الطرف السعيد البهى للأرض !
الشجر الهرمى البهيج الأعمدة
والأنهار الجارية الرنّانة
بقاعها حجر متعدد الألوان
وأحواض الزهور ، حيث ـ كالبلابل ـ
تغنى الجميلات الوديعات[٣٩]

ألا نجد ذلك مستلها من وصف الجنة كما ورد فى الآيات الكريمة :

«ولمن خاف مقام ربه جنتان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، ذواتا أفنان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، فيهما عينان تجريان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، فيهما من كل فاكهة زوجان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، متكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنى الجنتين دان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، فيهن قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس قبلهم ولاجان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، كأنهن الياقوت والمرجان»[٤٠]

وإضافة لهذه الإيحاءات ثمة إيحاءة أخرى قد نجدها فى قسم إبليس الذى يورده ليرمونتوف كالتالى :

أقسم بنجمة منتصف الليل
وبشعاع الغروب والشروق

....

أقسم بأول يوم للخليقة
وأقسم بيوم القيامة

....

أقسم بالسماء والنار[٤١]

ألا يذكرنا ذلك بالقسم الكريم الوارد فى صورة الشمس :

«والشمس وضحاها ، والقمر إذا تلاها ، والنهار إذا جلّاها ، والليل إذا يغشاها ، والسماء ومابناها ، والأرض وماطحاها ، ونفس وماسوّاها ، فألهمها فجورها وتقواها»[٤٢] .

وللقصة الشعرية «إبليس» ثمانى إصدارات ، فقد عمل ليرمونتوف فى كتابتها وقتا طويلاً امتد على طول طريقه الفنى ، وكان يعدّل فى كل شكل جديد لها . وقد استوحينا تحليلنا للقصة الشعرية «إبليس» من طبعة المؤلفات الكاملة الحديثة التى صدرت عام ١٩٧٦ .

أما فى الفترة الأخيرة من حياة ليرمونتوف فيصبح للقرآن تأثير واضح على فكره ، إذ يصير الإيمان بالقدر من أهم سمات فكر الشاعر فى تلك المرحلة .. «قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا » ، «إنا كل شئ خلقناه بقدر» ، «وما ننزله إلا بقدر معلوم» . ويبدو أن ليرمونتوف كان على دراية بمضمون آيات القرآن عن قدرية الوجود الإنسانى ؛ فعن الإيمان بالقدر والمكتوب يتحدث ليرمونتوف فى قصة «الجبرى» ، وهى إحدى خمس قصص تتكون منها روايته «بطل العصر» (١٨٤٠) . يقول الراوى فى هذه القصة (الذى أجمع معظم النقاد على التطابق بين شخصيته وشخصية ليرمونتوف) :

«ذات مرة ، بعد أن مللنا اللعب ، وألقينا بالورق أسفل المائدة ، أطلنا الجلوس عند الرائد س ، وكان الحديث طويلا على غير العادة ، وكان مسليا ، كنا نتناقش فى العقيدة الإسلامية ، التى تقول بأن قدر الإنسان مكتوب فى السماء ، فقد لاقى هذا الاعتقاد بيننا نحن المسيحيين الكثير من المعجبين ، وكان كل منا يحكى عن حالات مختلفة غير عادية تؤكد أو تنفى هذا الاعتقاد»[٤٣] .

ويورد ليرمونتوف فى نفس قصة «الجبرى» إحدى الحكايات التى تؤكد وجود القدرية وتدعم الإيمان بالمكتوب ، وهذا الإيمان يبث الثقة فى نفس المؤمن ــ كما يعلق ليرمونتوف : «ولكن أى قوة إرادة منحتهم الثقة فى أن السماء كلها بكل مخلوقاتها اللانهائية تنظر إليهم وتؤازرهم ....»[٤٤] وفى غضون ذلك يشير ليرمونتوف إلى الحالة النفسية العامة التى آلت إليها نفوس الشباب من جيله فى تلك الفترة :

«أما نحن أحفادهم المساكين الذين نتسكع فى الأرض بلا معتقدات وبلا كرامة ، بدون استمتاع أو خوف خلافا لذلك الخوف اللاإرادى الذى يعصر القلب عند التفكير فى النهاية التى لامفر منها ، فنحن غير قادرين أكثر على تضحيات عظيمة لا من أجل خير الإنسانية ولا حتى من أجل سعادتنا الذاتية ، لأننا نعرف عدم إمكانها وننتقل بلا مبالاة من شك إلى شك »[٤٥] .

وفى روح من القدرية كتب ليرمونتوف أيضا قصته «العاشق الغريب»[٤٦] . فى هذه القصة يحكى ليرمونتوف عن عاشق فقير أحب ابنة أحد الأثرياء وأحبته هى أيضا ، إلا أن فقر العاشق يمنعه من التقدم لطلب يد حبيبته ، ويقرر العاشق الفقير الذى حباه الله صوتا جميلا أن يجوب البلاد سبع سنوات كى يجمع ثروة تمكنه من التقدم لطلب يد حبيبته ، وتعده الحبيبة بالانتظار سبع سنوات بالتمام ، فإذا لم يعد خلال المدة المتفق عليها تصبح بعدها حرة . ويودّع العاشق أسرته وحبيبته ، ويبدأ مشواره الطويل مع الغربة ، ينتقل من بلد إلى آخر يشدو بألحانه وصوته الجميل ، فيجود عليه السامعون بالمال ، حتى يصل أخيرا إلى مدينة حلب السورية ، وهناك يسمع أغانيه أحد الباشوات الذى يعجب بها أيما إعجاب ، فيقربه من مجلسه ، ويغدق عليه الذهب والفضة ، وحين تقترب نهاية السنوات السبع ، يقرر العاشق الغريب العودة إلى بلدته كى يتزوج من حبيبته ، غير أنه يتأخر فى الطريق يوما واحدا ، وحين يصل إلى بلدته يعرف من أمه ــ التى أصابها العمى حزنا على فراقه ــ أن حبيبته تزف إلى أحد الأغنياء ، فيسرع إلى حفل الزفاف حيث ينقض عليه شقيق العريس الذى تعرف عليه ، لكن العريس يتصدى لشقيقه ، ويمنعه من النيل من العاشق ، ويترك مكانه للعاشق الغريب ، «فهكذا قدر الله» . وإلى جانب فكرة «القدرية» التى يرتكز عليها مضمون القصة ، تذكرنا نفس قصة المحب الفقير ببعض قصص الحب العربية . وبرغم أن الأحداث الرئيسية للقصة تجرى فى إحدى المدن التابعة لتركيا ، وبرغم أن القصة تحمل العنوان الفرعى (أسطورة تركية) ، إلا أننا نجد فى القصة كثيرا من الكلمات العربية بنطقها العربى ، فالقصة عنوانها «عاشق غريب» بنفس نطقها العربى ، وكلمة عاشق تعطى فى القصة مدلول المحب ، وأيضا كلمة غريب تعطى معنى الغريب ، فالعاشق المغنى يتجول ويطوف البلاد غريبا . ومن الكلمات العربية التى يستخدمها ليرمونتوف فى القصة بنطقها كما فى العربية كلمة «حلب» ، ففى مدينة حلب السورية يجد العاشق بغيته فى الثراء ، وهناك يشرب الخمر «المصرية» . وكلمة مصرية مكتوبة أيضا كما تنطق بالعربية . وكذلك تقابل كلمة سلام عليكم والتكبير : الله أكبر ، وأيضا كلمة الغزالة ، وكلمة المولى ، ويعطى ليرمونتوف فى قوسين بعد كلمة المولى الترجمة الروسية لمعناها .

وبالإضافة إلى ما ذكرنا ، فكثير من تفاصيل قصة «العاشق الغريب» مستوحاة من الإسلام وقصص القرآن . ألا تذكرنا قصة أم العاشق ــ التى فقدت بصرها حزناً على فقدان ابنها ، ثم ارتد إليها بصرها حين عثرت على ابنها ــ بقصة سيدنا يوسف عليه السلام حين ارتد البصر إلى أبيه بعد أن عرف مكانه بعد فقدانه زمنا طويلا . ويتذكر العاشق النبى الخضر صاحب الحكمة الذى يؤتى بمعجزات ــ والذى يكتب اسمه فى القصة بنطقه العربى ــ وذلك حين تحدث معه معجزتان : المعجزة الأولى حين ينقله فارس مجهول فى يوم واحد إلى وطنه ، ويوفر عليه سفرا قد يطول شهورا ، والمعجزة الثانية تحدث حين قام بدهان عين أمه بتركيبة معينة ، بناء على نصيحة الفارس المجهول ، فيرتد فى الحال البصر إلى أمه العمياء ، كما يتذكر العاشق أيضا الصلوات الخمس .

ولايتوقف اهتمام ليرمونتوف بالشرق العربى عند حد الاهتمام بروحانياته ، بل يمتد هذا الاهتمام إلى حضارته وواقعه المعاصر للشاعر . وقد عبر ليرمونتوف فى قصيدته «ساشكا» (١٨٣٥ ـ ١٨٦٣) عن ذلك الانجذاب الذى يستشعره تجاه حضارة الشرق حيث نجده يقول :

إننى لا أبحث عن عقيدة ــ فلست نبيا
رغم أننى أسعى بروحى إلى الشرق
حيث تندر الخنازير والخمر
وحيث ، كما يكتبون ، كان يعيش أجدادنا[٤٧]

ألا نلاحظ هنا توافقاً بين روح ليرمونتوف الساعية إلى الشرق و تحريم الإسلام لأكل لحم الخنزير وشرب الخمر؟

وفى سعيه تجاه حضارة الشرق لم يكتف ليرمونتوف بموهبته الشعرية المتألقة ، بل اتجه إلى الدراسة العميقة المتأنية لتراث الشرق الحضارى ، فقد كان ليرمونتوف الشاعر الأرستقراطى ينتمى إلى قمة عصره حيث تعمق منذ صباه ـ مثل معظم أبناء طبقته ـ فى دراسة الآداب ، والفلسفة ، والتاريخ ، والأديان ، واللغات الأجنبية التى كان يجيد كثيراً منها ، وفى دراسته لهذه العلوم كان الشرق بالذات محط أنظاره ، فقد كان ليرمونتوف يتعجب من جيله الذى كان يركض وراء الغرب فى الوقت الذى تعلّم فيه الكثير من الشرق . ففى الشرق،كما فى اعتقاد ليرمونتوف يوجد «كنز للفتوحات الثمينة »(٤٨) .

ويشير الناقد الروسى جروسمان إلى مصادر عديدة تعرّف من خلالها ليرمونتوف على الأدب العربى ، فقد استمع فى الجامعة إلى محاضرات المستشرق بولديريف الذى كان يعطى فى منهجه «استعراضا عاما للأدبين العربى والفارسى ، وفى الدراسات العملية كان يقرأ شعراء الشرق القدامى(٤٩) . وبالإضافة إلى ماسلف ـ فكما يشير جروسمان ـ كان المستشرق بولديريف يعرف ببناء القصيدة فى الأدب العربى ، ويعطى نماذج من الأدب العربى فى كتابه المقرر الذى ألفه ، والذى كان يتضمن شعراً لامرىء القيس وبعض القصص العربية وقصصا من كليلة ودمنة . وهناك مصادر أخرى عديدة تمس الأدب العربى والحضارة العربية،اطلع عليها ليرمونتوف فى دراسته الجامعية(٥٠) .

وفى الجامعة استمع ليرمونتوف أيضا إلى محاضرات «نادجين» فى الفنون الجميلة وفى آثار الشرق ، فقد كان نادجين «يلخص التاريخ العام لمصر واليونان وروما ، وكان يتحدث عن آثار الفن المعمارى والرسم والنحت ، كما تطرق أيضا لتاريخ الفلسفة »(٥١) . وفى فترة الدراسة فى المعهد العسكرى درس ليرمونتوف ضمن المنهج الدراسى تاريخ وجغرافية الشرق عامة ، فقد كانت هذه العلوم من المواد الأساسية فى المنهج العسكرى بالإضافة إلى تعرف تاريخ الحملات العسكرية التى كانت فى ذلك الوقت تحظى بأهمية خاصة مع ازدياد تطلعات الغرب إلى الشرق .

انعكست معارف ليرمونتوف الواسعة والمتنوعة عن الشرق العربى فى بعض أشعاره ، ففى قصيدة «غصن فلسطين» (١٨٣٧) تبرز صورة زاهية براقة لفلسطين ، تلتقى مع وصف صادق لجغرافيتها ومواردها الطبيعية وسماتها المميزة ، فبعض أجزاء فلسطين تمتد بها السهول والوديان الخصبة ، وتزدهر بها الثمار ، أما الجزء الآخر فيتميز بنباتات المناخ المعتدل ، يضاف إلى ذلك أن فلسطين تبرز فى القصيدة كموطن للديانات وأرض للمقدسات :

«غصن فلسطين(٥٢) »

قل لى ، ياغصن فلسطين :
أين نموت وأين ازدهرت ؟
ولأى ربوة ، ولأى وادٍ
كنت الزينة لهم ؟
أليس عند مياه الأردن النقية
كان يداعبك شعاع الشرق ؟
ألم يؤرجحك فى غضب
ريح المساء فى جبال لبنان ؟
هل كنت تقرأ صلاة صامتة
أم كنت تغنى الأغنيات القديمة
حين كانت تظلل أوراقك
أبناء سليمان البؤساء ؟
أما زالت النخلة ذاتها حية حتى وقتنا ؟
أما زالت تغرى من بعد فى قيظ الصيف
عابر سبيل فى الصحراء
برأسها ذات الأوراق الواسعة
أم أنها ذبلت مثلك أيضا
فى الفراق الحزين
وغبار الوادى يرقد فى نهم
على الأوراق الشاحبة ؟
احك : يَدُ مَنْ التقية

التى حملت بك إلى تلك الناحية
وكانت تحزن عليك عادة ؟
أمازلت تحفظ آثار الدموع الحارة
أم أن أفضل محارب فى المعركة الإلهية
كان بجبهته الصافية
جديرا دائما مثلك بالسماء
أمام الناس والله ؟
محافظا على الشاغل الخفى
أمام الأيقونة الذهبية
تقف أنت ياغصن القدس
حارسا وفيّا للمقدسات
الغسق الصافى ، ضوء القناديل
حافظ الأيقونة والصليب رمز التقديس
كل شىء يمتلىء بالسلام والسلوى
من حولك ومن فوقك

وتظهر معرفة ليرمونتوف بالخصائص الطبيعية لمصر فى قصيدته «المركب الهوائى » (١٨٤٠) حيث نقابل الوصف :

أسفل الرمال القائظة للأهرامات(٥٣).

وقد كتبت هذه القصيدة من وحى الأقوال التى ترددت فى تلك الفترة عن نقل رفات نابليون من جزيرة سانت هيلانا إلى باريس .

وتعد قصيدة «الجدل » (١٨٤١) من أبرز قصائد ليرمونتوف التى تكشف عن معرفة الشاعر بحضارة الشرق وجغرافيته ، كما تعكس

الاهتمام الشديد والمتابعة من جانب ليرمونتوف للأحداث المعاصرة والصراع الدائر فى زمنه حول الشرق. وبحس الرجل العسكرى، الذى شارك بنفسه فى بعض الحروب الروسية فى القوقاز، كان ليرمونتوف يفهم ويدرك جيدا أبعاد السياسة الاستعمارية فى الشرق فى تلك الفترة، كما كان على علم أيضا بأبعاد الجدل بين الدوائر السياسية والثقافية حول مصير الشرق فى ضوء الحملات العسكرية فى مطلع القرن الماضى. وتأتى قصيدة الجدل كرد فعل من جانب ليرمونتوف على أحداث ١٨٣٩ - ١٨٤١ حين برزت المشكلة الشرقية لتهدد بنشوب حرب بين القوى العظمى، ولهذا فإن موضوع مصير الشرق عامة والعربى خاصة يبرز كموضوع رئيسى تطرحه قصيدة «الجدل». وليرمونتوف يبدى قلقه على مصير الشرق، ولهذا فهو يبدأ قصيدته بتحذير رجل الشرق: «حذار» ومرة أخرى يكرر التحذير:

احذر يا كثير الناس
أيها الشرق الجبار

إن المستعمر يزحف إلى الشرق وسيطبق بلا رحمة على بلاد السحر والحضارة، وينقض عليها بعدده وآلاته الحديدية، فيبطش بجمال طبيعتها، ويستغل خيراتها:

لقد أخضعت للإنسان
ليس بدون سبب، يا أخ
وسيقيم الأسطح المدخنة
فى نتوءات الجبال
وفى أعماق مغارتك
سيصدح الفأس
والجاروف الحديدى
يدق طريقا مريعا
فى الحصن الحجرى
مخربا العسل والذهب[٥٤]

وفى جدله حول مصير الشرق يقارن ليرمونتوف ويقابل بين صورتين متناقضتين للشرق، الشرق القديم الذى أعطى العالم حضارة رفيعة خالدة، والشرق الحاضر الذى أصابه التأخر والنعاس وجذب إليه أطماع المستعمر. وفى هذه المقابلة يستند ليرمونتوف إلى معلوماته التاريخية ومعرفته بالأوضاع العسكرية والسياسية للشرق، فيبسط أمام القارئ صورة لدول الشرق الخاضعة للحكم العثمانى والدول التى تعرضت لحملات الغرب، كما يرسم صورة للمركز القديم الحضارى فى الشرق: مصر، شبه الجزيرة العربية، إيران القوقاز، ثم يبرز حالة النعاس والتأخر التى أصابت هذه الحضارات ومهدت لسقوطها فى قبضة المستعمر. فاقرأ معى أبيات ليرمونتوف التى يقول فيها:

جنس الناس ينام هناك عميقا
للقرن التاسع
انظر إلى ظلال شجرة الدلب
يسكب الجورجى الناعس
رغوة الخمر الحلو
على السروال المزركش
وينحنى على دخان نرجيلته
على الأريكة الملونة
عند النافورة اللؤلؤية
يغفو الطهرانى
هناك عند أقدام القدسى
زرع الله
البلد الميت
بلا فعل، بلا حركة
وبعد ذلك يغسل النيل الأصفر
الغريب عن الظل أبدا
الدرجات المتوهجة
للمقابر الجليلة
ونسى البدوى الغارات
من أجل الخيام الملونة
ويغنى وهو يحصى النجوم
عن مآثر أجداده
إن كل شىء هنا فى متناول اليد
ينام هانئا بالسكون[٥٥]

ولا يتوقف ليرمونتوف عند مجرد الجدل حول مصير الشرق، بل يحاول أن يتنبأ بمستقبل الأحداث الدامية فى الشرق. إن جدل ليرمونتوف يحسم لصالح الغرب، فالشرق يبدو بلا حول ولا قوة، ولذلك عليه أن يتقبل مصيره المحتوم، فالغرب النشط الزاحف لا ريب قادم إلى الشرق. ويعطى ليرمونتوف صورة لأوروبا الزاحفة إلى الشرق فى شكل «مارش» أو مسيرة عسكرية يسمع إيقاعها بوضوح فى القصيدة:

«الكتائب العسكرية»

تسير فى الصف متراصة
وفى الأمام يحملون الرايات
ويدقون الطبول
والبطاريات بصفها النحاسى

تلف وترعد
وتدخن كما هى قبل المعركة
ويحترق الفتيل
وتستشعر المشقات
العاصفة المحاربة
يقودهم وهو يعصف بأعينه
الجنرال الأشيب
تسير الأمواج الجبارة
صاخبة كالتيار
فى بطء ممل ، كالسحب
مباشرة إلى الشرق

يرسم ليرمونتوف ، فى المقابل ، صورة لرجل الشرق الذى يقف بلا حراك يستقبل فى سكون وصمت مصيره المشئوم :

وطرح نظرة حزينة
إلى عشيرة جباله
وسحب غطاء رأسه إلى حاجبيه
وسكن إلى الأبد(٥٦)

ونلاحظ هنا وجود نغمة التركيز على الفروق الحضارية بين الشرق والغرب. والمقارنة هنا فى صالح الغرب . إن نتيجة الجدل حول مصير الشرق تعكس رأى ليرمونتوف فى مستقبل الشرق ، فى ضوء ظروفه المعاصرة للشاعر ؛ ففى رد على سؤال خاص بإمكانية عودة الشرق العربى إلى مجده الغابر ، يجيب ليرمونتوف بالنفى : «لقد سكن مجد الخلفاء ، ونسيت قوة العرب»(٥٧)

ويبدو أن ليرمونتوف كان يهتم اهتماما خاصا بالأحداث السياسية فى مصر والشرق العربى التى يتابعها عن كثب ، فقد أشار إلى أحداث الصراع بين محمد على والإمبراطورية العثمانية (١٨٣٩ ــ ١٨٤٠) فى قصته الشعرية «أسطورة للأطفال» (١٨٤٠) . ويبدو أن هذه الأحداث المثيرة فى مصر والشرق العربى لفتت أنظار المثقفين فى أوروبا ، وتوارت خلفها صورة مصر الأهرامات وبرزت مصر كمحور يحرك الأحداث العالمية .

فها هى أبيات قصيدته تنطق :

فى ذلك الوقت كنا نهتم وننشغل
بصالح الدول الغربية دون اعتدال
هل اتفق السلطان الجديد مع مصر؟
ماذا قال تيير ، وماذا قالوا لتيير؟(٥٨)

والخلاصة أن انجذاب ليرمونتوف تجاه الشرق العربى الإسلامى لم يكن مظهرا من مظاهر الانبهار بالقدم ، بل كان وراء ذلك أسباب موضوعية عديدة ، فمن جهة استشعر ليرمونتوف فى القيم الدينية للشرق العربى الإسلامى معينا روحيا وملاذا لنفسه التى كانت تعيش تناقضا بينها وبين الواقع ، ومن هنا كانت أبياته :

إننى لا أبحث عن عقيدة
رغم أن روحى تسعى إلى الشرق(٥٩)

بيد أن ليرمونتوف اتجه بعقله وبصيرته ، وبروح الفنان المتعطش للحرية والجمال ، والملهم بالحب العميق للإنسان ، إلى القرآن الكريم ــ حيث «تكمن الكثير من الحقائق الأخلاقية» كما أشار سلفه بوشكين ــ (٦٠) فاستلهم ليرمونتوف من القرآن صورا وموضوعات لإنتاجه تلتق بمعطيات واقعه خلال خيوط خفية ، فخرجت بذلك تحمل فى طياتها مغازى وطنية وأخلاقية ، لها ارتباط وثيق بمشاكل ذلك الواقع . وتمخض انجذاب ليرمونتوف إلى الإسلام عن محاولة واعية من جانبه للإثراء الفنى بالموتيفات الإنسانية والأنماط والأفكار الجديدة .

ومن جهة أخرى ورغم انبهار ليرمونتوف بالملامح العربية المميزة فقد تبلور اهتمامه بحضارة الشرق العربى فى نظرة موضوعية لمشاكله المعاصرة ، فأعطى فى إنتاجه صورتين متقاطعتين للشرق العربى : الشرق العربى كمركز للإشعاع الحضارى ، والشرق العربى الحديث الذى أصابه التأخر وبات مطمعا للمستعمرين . وانعكس من خلال ذلك قلق الشاعر على مصير الشرق .

وقد مكنت الصورة التى رسمها ليرمونتوف لحضارة الشرق العربى من توسيع حدود الواقع الذى يصوره ، وساعدته على أن يتطرق فى إنتاجه إلى موضوعات حيوية عالمية ، وبذا مزج إنتاجه بين السمة القومية الأصيلة والعالمية

هوامش

(١) ن . كونراد «الشرق والغرب» ، الطبعة الثانية ، موسكو ، ١٩٧٢ .
(٢) ف . جيرمونسكى . «الأدب المقارن» (الشرق والغرب) لينتجراد ، ١٩٧٩ .
(٣) للمصدر السابق ص ٣٤٠ .
(٤) كراتشكوفسكى ، «الترجمة الروسية للقرآن فى مخطوطة القرن الثامن عشر» (١٩٣٤) المؤلفات المختارة ، موسكو ــ لينتجراد ، ١٩٥٥ ، الجزء الأول ص ١٧٥ ــ ١٨٢
(٥) كراتشكوفسكى ، «العلاقات الأدبية الروسية العربية» : «جوركى فى الأدب العربى» (١٩٤٠) ، «الشيكوف فى الأدب العربى» (١٩٤٤) «أساطير كريلوف فى ترجمات عربية» ، (١٩٤١) ، المؤلفات المختارة ، الجزء الثالث ، ص ٢٦٧ - ٣١٥
(٦) كراتشكوفسكى ، «دراسات فى تاريخ الاستشراق» ، المؤلفات المختارة ، الجزء الخامس .

(٧) كتاب «الأدب الروسى الكلاسيكى فى بلدان الشرق» ، موسكو ١٩٨٢ .
(٨) تحظى نظرية الأدب المقارن بشكل عام باهتمام النقد السوفيتى المعاصر وهناك العديد من الكتب التى تجمع بين أبحاث أكثر من مؤلف . من ذلك «العلاقة المتبادلة والتأثير المتبادل بين الآداب القومية» ، موسكو ١٩٦٢ ، «والتصنيف والعلاقة المتبادلة لآداب العالم القديم» موسكو ، ١٩٧١ ، و «التصنيف والعلاقة المتبادلة بين آداب القرون الوسطى فى الشرق والغرب» موسكو ، ١٩٧٤ .
(٩) أ . شيفان « تولستوى والشرق » ، الطبعة الثانية ، موسكو ١٩٧٢ .
(١٠) ن . لوبيكوفا «بوشكين والشرق» ، موسكو ١٩٧٤
(١١) من ذلك ناديه خوست (سوريا) «تشيكوف فى الأدب العربى» موسكو ، ١٩٧٠ ، محمد يونس (العراق) «تولستوى فى الأدب العربى» موسكو ، ١٩٧١ ، مكارم الغمرى (مصر) «جوركى والأدب العربى» ، موسكو ، ١٩٧٢ .
(١٢) لم يتطرق الباحثون إلى التأثير العربى الإسلامى فى إنتاج ليرمونتوف ولكن هناك بحثا يتناول قراءات ليرمونتوف عن الشرق عامة وأيضا قصيدته «الجدل» ، وقد كتب هذا البحث الناقد جروسمان بعنوان «ليرمونتوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى ، الجزء ٤٣ ــ ٤٤ ، موسكو ، ١٩٤١ .
(١٣) راجع الفصل الخاص بإنتاج ليرمونتوف فى كتابنا : مكارم الغمرى «الرواية الروسية فى القرن التاسع عشر» ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨١ . ص ٦٦.
(١٤) كراتشكوفسكى ، الجزء الخامس ، ص ٥٣ .
(١٥) المرجع السابق ص ٥٩ .
(١٦) أهتم ليرمونتوف بالشرق عامة ؛ فهناك قصائد عن إيران وتركيا ، ولكن اهتمامه الخاص بالقوقاز كان واضحاً ؛ فهناك العديد من أعماله المستوحاة من القوقاز ، «سجين القوقاز» ، «كالا» ، «أول بوستاندخى» ، «الشركسية» ، «أغنية جورجية» ، «الحاج ابريك» وغيرها .
(١٧) مانويلوف «ليرمونتوف» فى كتاب «تاريخ الأدب الروسى» موسكو ــ لينتجراد ، ١٩٥٥ ، ص ٢٦٥ .
(١٨) كراتشكوفسكى ، المؤلفات المختارة ، الجزء الأول ، ص ١٨٠ .
(١٩) عن مجلة «آسيا وأفريقيا» ، ١٩٦٥ ، العدد الرابع ص ٢٦٥ .
(٢٠) جوكوفسكى «بوشكين والرومانسيون الروس» ، موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٢٥٨
(٢١) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، موسكو ، ١٩٧٥ ، الجزء الأول ، ص ٩٠ .
(٢٢) خطاب ليرمونتوف إلى كرايفسكى بتاريخ ١٥ أكتوبر ١٨٣٧ ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الرابع ، ص ٤٣٦ .
(٢٣) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة الجزء الثانى ، ص ١١٣ .
(٢٤) المرجع السابق ، الجزء الأول ، ص ٥٨ .
(٢٥) بوشكين ، المؤلفات الكاملة ، لينتجراد ، ١٩٧٧ .
(٢٦) أشار الكثيرون من النقاد إلى تأثير مضمون وشكل القصيدة التاسعة من «محاكاة القرآن» عند بوشكين على قصيدة ليرمونتوف «ثلاث نخلات» ، من هؤلاء النقاد ن . سومتشوف «بوشكين . أبحاث» خاركوف ، ١٩٠٠ ، ص ٣٢٢ ، بلاجوى «ليرمونتوف وبوشكين» فى كتاب «حياة وإنتاج ليرمونتوف» موسكو ، ١٩٤١ ، ص ٤١٣ .
اعتبر البعض الآخر قصيدة «ثلاث نخلات» بمثابة جدل مع القصيدة التاسعة من «محاكاة القرآن» ، من هؤلاء النقاد ب . إيخينباوم «مقالات عن ليرمونتوف» موسكو ــ لينتجراد ١٩٦١ ، ص ١١٢ ، توماشيفسكى «بوشكين» الكتاب الثانى ، موسكو ــ لينتجراد ، ١٩٦١ ، ص ٣٨٣ .
(٢٧) المصحف المفسر لمحمد فريد وجدى ، القاهرة ، ١٩٧٧ . ص ٣٨٣
(٢٨) بلاجوى ــ «ليرمونتوف وبوشكين» فى كتاب «حياة وإنتاج ليرمونتوف» موسكو ، ١٩٤١ ، ص ٤١٣ .
(٢٩) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٥٥ ــ ٥٧ .
(٣٠) سورة الكهف الآيات (٣٤ ــ ٤٢)
(٣١) راجع الهامش رقم (٢٦)
(٣٢) يشير كراتشكوفسكى إلى أنه قد «بدأ تدفق شديد للغة العربية إلى اللغة الروسية منذ نهاية القرن الثامن عشر وذلك عبر أوروبا ، كما حدث مع اللغات الأوروبية الأخرى . وبالطبع ، فكمُّ هذه الكلمات عندنا لم يكن بنفس الضخامة التى كانت فى الجنوب أى فى إسبانيا أو البرتغال ، ولكن مع ذلك فقد استحوذت على مختلف المجالات . بواسطة هذا الطريق أتى الينا كمٌّ كبير من المصطلحات العلمية ، كما كانت تنفذ الكلمات المرتبطة بالتاريخ والحياة مع مايناسبها من مؤلفات» . المؤلفات المختارة الجزء الخامس ، ص ١٤ .
(٣٣) بلينسكى «المؤلفات الكاملة فى ثلاثة أجزاء» موسكو ١٩٤٨ ، الجزء الأول ، ص ٦٨٤ .
(٣٤) لوبيكوفا «بوشكين والشرق» ، موسكو ، ١٩٧٤ ص ١٠ .
(٣٥) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ١٢٦ .
(٣٦) سورة الرحمن الآيات (٤٥ ــ ٥٨)
(٣٧) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٦٩ .
(٣٨) مانويلوف ، «ليرمونتوف» تاريخ الأدب الروسى» موسكو لينتجراد ، ١٩٥٥ ، ص ٣٢٩ .
(٣٩) ليرمونتوف «المؤلفات الكاملة» الجزء الثانى ص ٤٩ .
(٤٠) سورة الرحمن الآيات (٤٥ ــ ٥٨).
(٤١) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٥٠ ، ص ٦٩ .
(٤٢) سورة الشمس . الآيات (١ ــ٨).
(٤٣) ليرمونتوف «المؤلفات الكاملة» ، الجزء الثالث ، ص ١٣٣
(٤٤) ذات المرجع ص ١٣٧ .
(٤٥) ذات المرجع ، نفس الصفحة .
(٤٦) ذات المرجع ، الجزء الرابع ، ص ٣٢٤ .
(٤٧) ذات المرجع ، الجزء الثانى ، ص ٤١٠ .
(٤٨) المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ٩ ص ٥٥٠ .
(٤٩) جروسمان «ليرمونتوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى ، الجزء ٤٣ ــ ٤٤ ، موسكو ١٩٤١ ، ص ٦٨٢ .
(٥٠) يشير جروسمان فى المصدر السابق إلى مصادر عدة تعرف ليرمونتوف من خلالها على حضارة وثقافة الشرق منها : آيات ميلوت «التاريخ العام القديم والحديث» ١٨١٥ ، ملحق بالكتاب أطلس للجغرافيا القديمة والحديثة فى ست أجزاء ، وأيضا كتاب آرتسيبيف «الجغرافيا العامة المختصرة» ، موسكو ، ١٨٣٥ ، دراسات المستشرق سيمكوفسكى «شعر الصحراء» ، الشعر العربى قبل محمد التى نشرت عام ١٨٣٨ فى سلسلة مكتبة للقراءة ، ترجمة كرايفسكى ــ وقد كان صديقا لليرمونتوف ــ لكتاب كلوت بك «مصر فى وضعها القديم والحالى» ١٨٤١ ، كتب الرحالة الأوروبيين : فولنى «رحلة إلى مصر وسوريا» ؛ باريس ، ١٧٩٢ ، وأيضا كتاب فرانسوا برنير «رحلات» ، امستردام ، ١٧١١ .
(٥١) المرجع ذاته ، ص ٦٨٤ .
(٥٢) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٢٩ .
(٥٣) ذات المرجع ، ص ٧٢ .
(٥٤) ذات المرجع ، ص ١١٠ .
(٥٥) ذات المرجع ، ص ١١٠ ــ ١١١ .
(٥٦) ذات المرجع ، ص ١١٣ .
(٥٧) جروسمان «ليرمونتوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى ، الجزء ٤٣ ــ ٤٤ ، ص ٧٠٣ .
(٥٨) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٥٤٦ .
(٥٩) ذات المرجع ص ٤١٠ .
(٦٠) بوشكين ، المؤلفات الكاملة ، لينتجراد ، ١٩٧٧ ، الجزء الثانى ص ١٩٣ .

الشرق والغرب
بين الواقع والأيديولوجيا

محمد على الكردى

إننا نريد ، بصدد هذا الموضوع ، تقديم بعض الأفكار الأولية التى قد تساعدنا ، فيما بعد ، فى إعداد بحث طويل المدى . مهما يكن الأمر ، إن فكرة هذا البحث قد راودتنا بعد قراءة مجموعة من الدراسات ـ سواء أكانت غربية أم شرقية ـ تقوم على تشويه رؤية الغير أو تفخيمه بطريقة ذاتية .

إننا نود الحديث ، إن صح هذا القول ، انطلاقا من موقف «التنازع» ، كما نريد تعميق أرضية هذا التنازع حتى يمكن إبراز الشقة القائمة بين الواقع والأيديولوجيا . ونحن إذ نتحدث عن التنازع ، فإنما نفعل ذلك بالقدر الذى لا يمثل فيه هذا الموقف إحدى المسلمات المفروغ منها ، وإنما بالقدر الذى يشكل فيه بعداً علينا أن نشيده لبنة لبنة ، فى ضوء إسهامات المناهج البنيوية والنفسية والظاهراتية. نحن لا نسعى فى الواقع إلى إدراك ذاتنا أو هويتنا داخل إطار نسق مغلق ومسبق تختلط فيه الرغبة بالواقع . كما أننا لا نريد أن نفهم ذاتنا ـ كما يفعل بعض الكتاب المستغربين[١] ، انطلاقا من مفاهيم شكلت الخليفة التاريخية لتطور المجتمع الغربى خلال القرن التاسع عشر . هل هذا معناه أننا أجدر من غيرنا بالتقاط كل أثر للأيديولوجيا، واكتشاف الواقع على حقيقته وبطريقة موضوعية كاملة ؟ لاشك أن ذلك أمر مبالغ فيه . ولكننا نود ولوج طريق نقدى قد يساعد ، فى المستقبل ، على فهم أفضل لذاتنا ولذات الآخرين .

فى البداية ، سوف يستوقفنا بعض الوقت كتابان بالغا الخطورة والأهمية النقدية بالنسبة لثقافتنا . إلا أن هذه الأهمية لا ترجع إلى كونهما فريدين فى تاريخ الاستشراق النقدى[٢] ، وإنما إلى خطورة المنهج العلمى الذى يستندان إليه ؛ فهذان الكتابان قادران ، بما يتميزان به من موضوعية علمية ظاهرية ، ومن معلومات وتحليلات دقيقة ، على كسب قناعة القاعدة العريضة من القراء الغربيين . ولا شك أن هذه القناعة مؤكدة ، نظرا لمطابقتها لحقيقة «متوقعة» وقائمة من قبل ؛ لأنها فى نهاية المطاف ترد إلى المجتمع الغربى صورته مدعمة بتحقير «الآخر» . وليس من شك فى أن عملية «المرآة» هذه عملية جد خطيرة ، لأنها ملازمة لعملية المعرفة ، حيث تحدد الذات العارفة الآخر وتشكله فى صورة موضوع . وليس أمامنا لتحطيم لعبة المرايا هذه إلا احتمال واحد ، هو الوقوف فى مكان مركزى ، حيث تتحدد صورة الذات كعلاقة فرقية مع الآخر .

* * *

هناك عدة ملاحظات تفرض نفسها بالنسبة لدراسة «جرونباوم» عن «**الهوية الثقافية للإسلام**» ، أولاها تتصل بتعريفه الثقافة على أنها «نسق مغلق» ؛ وهو الأمر الذى تعرض له الكاتب المغربى عبد الله

السلوك المضاد فى الداخل ، إرضاء للعناصر المبالغة فى الرجعية والتقليد »(٩)

إلا أن عملية التغريب ، على الرغم من هذه الازدواجية وكثرة العقبات النفسية والثقافية ، تحرز فى نظر «جرونباوم» ، تقدما ، ويجدر بها أن تفعل ذلك . وهو يعتقد بأن التغريب يعد الطريق الوحيد إلى عملية التطوير الشاملة ؛ إذ إن أية محاولة للتطور الذاتى تفترض ـ وهذا محال فى نظره ـ ذبول الحضارة الغربية . ونحن نرى أن الكاتب ، بطرحه لقضية تحول المجتمع العربى على هذا النحو ، يخلط بين مستويين جد مختلفين ، ألا وهما المستوى الكمى والمستوى الكيفى . كما أننا نكاد نعتقد بأن الكاتب حينما يطرح القضية على المستوى الثقافى إنما يقصد إلى المستوى الكيفى بالذات ، أى المستوى الذاتى المحض ، وهو المستوى الذى يصعب تقليده أو نقله . من ثم ، ليس من باب الصدفة . أن نرى كل البلاد النامية ، وليس فقط البلاد العربية ، قد اتخذت لها وسائل تنمية غربية المصدر، إذا رجعنا إلى الأصول التاريخية، سواء أكانت ليبرالية أم اشتراكية ، وذلك من غير أن تقبل ـ بالضرورة ـ المسلمات الأيديولوجية التى تشكل خلفية هذه الوسائل التنموية . إن هذه الظاهرة يمكن ردها ببساطة إلى اختلاف الظروف الخاصة بكل قطر ، وعلى وجه الخصوص ، إلى عملية كاملة من التمايز و«الشخصانية» التى تمثل ، كما يرى محمد عزيز الإحبابى(١٠) ، السمة المميزة لكل ثقافة . ونحن لا نقصد بهذا الكلام إرضاء غرورنا القومى، إذ إن عملية التميز هذه ضرورة داخلية أكثر منها رغبة فى الحفاظ على نوع من الأصالة المصطنعة والمنقولة عن الماضى . إلا أن هذا ليس معناه ، فى الوقت نفسه ، أن كل بحث عن الأصالة مرفوض بالضرورة ، بل يجدر بنا أن نعنى بها حتى نحسن فهم الإشكالية التى تولدها ، كما أنه يجدر بنا كذلك أن نعنى بها لا كمفهوم مجرد ، وإنما كحقيقة مرتبطة بالواقع الاجتماعى ـ التاريخى . وسوف تشكل هذه القضية ، بعد قضية الزمان ، المشكلة الثانية التى ستحظى بعنايتنا بعض الوقت .

إن هاتين المشكلتين لا يمكن فصلها عن قضية ثالثة عالجها «جرونباوم» بمهارة وحذق ، وهى قضية النموذج المعيارى الذى يسود ثقافتنا فى فترات الانحطاط . ويظهر هذا النموذج فيما يسميه الكاتب الصورة الذاتية للمجتمع فى ثقافته ، التى تتجاوب لدينا مع رغبة ملحة فى تبرير الحاضر وحق المستقبل بالماضى . على هذا النحو تشبع هذه الصورة الخيالية حاجة المجتمع إلى رأب الصدع ، أو سد الفجوة الحضارية التى نشأت بين نقص الحاضر وخصوبة الماضى، التى يُضفى عليها البعد الزمنى طابع المثالية والنُدرة . وهنا أيضا يتجاوز الكاتب الطابع الدينى الذى يشكل العنصر الغالب فى الثقافة الإسلامية ليستنبط سلما من القيم ينتهى فى كل عملية مقارنة بين الشرق والغرب بإدانة الأول ؛ لأنه إذا كانت الصورة الذاتية للشرق هى ، وفقا لجرونباوم ، صورة معيارية ، عاطفية وأولية ، فإن صورة الغرب ، التى يستعيرها الكاتب من «هوسرل»، تفترض تصور الوجود الإنسانى كحقيقة تتشكل عبر التاريخ من غير غائية ولا حتمية سببية من أى نوع .

إن «جرونباوم» يحاول ، فى إثر مؤسس الظاهراتية، الذى يضع الشعور فى مكانة مركزية بالنسبة للوجود ، إقامة تعارض جذرى بين الحضارة الغربية القائمة على ضرب من المركزية الإنسانية (anthropocentrisme) وبين الحضارة الإسلامية القائمة على مركزية الوجود الربانى (théocentrisme)، الأمر الذى يسمح له بالإدعاء بأن الحضارة الغربية ذات بنية مفتوحة، تتسع لإمكانيات ثقافية متعددة ، بينما يرد كل تنوع فى حضارة تقوم على الدين إلى مبدأ وحدة ، كأن هذه لا تتقبل عناصر الإمكان والمخاطرة والصدفة . وإنه لمن الواضح حاليا أن المنهج الظاهراتى الذى يضع الذات فى قلب عملية المعرفة قد تجاوزته المناهج البنيوية التى يقضى فيها النسق على كل مفهوم للشعور أو الذات ؛ وأن الحضارة الإسلامية لا تقوم فقط على القطاع الدينى إذا نظرنا إليها نظرة كلية . وليس من شك فى أن القطاع الدينى يمثل المركز الذى تقوم عليه ، ولكنه يلعب دور الموجه أكثر فأكثر، نظرا لتعدد جوانب الثقافة، وغلبة طابع التخصص على مستوياتها المختلفة .

ويبدو لنا أنه لكى نحسن فهم وضع ثقافتنا بالنسبة لثقافة الغرب ، علينا أن نميز بين مستوياتها المختلفة ، وأن نبرز الفوارق التاريخية التى تحكم عملية تصنيفها . فجرونباوم ينطلق ، فى الواقع ، من المبدأ اللادينى للثقافة الغربية ـ وهذه وجهة نظر لايشاركه فيها كل مفكرى الغرب ـ لكى يقيم نموذجه المفتوح المتقبل للآثار المتراكمة لعملية معرفية متجددة أبدا ، بينما ليس هذا المبدأ ، فى الواقع ، ملازما بالضرورة للحضارة الغربية . هو، فى الحقيقة ، نتاج لفترة محددة من تاريخ هذه الحضارة ، إذ إنه مرتبط بالعقلية العلمية التى واكبت ظهور المجتمع الصناعى الغربى الحديث . فى هذه الحال ، يصبح من الأفضل مقارنة الإسلام والمسيحية بالقدر الذى تولد عنهما نمطان مختلفان من الثقافة الإنسانية . ومن جهة أخرى ، علينا أن نعترف بأن مصطلح الثقافة الإسلامية لا يستخدم حاليا إلا فى الإشارة إلى قطاع محدد من المعرفة فى العالم العربى والإسلامى ، وهو القطاع الذى يخص الجوانب الدينية المختلفة . من ثم نستطيع فصل المجالين اللذين قام بدمجها «جرونباوم» فى تعريفه الثقافة ، وهما مجال العقيدة والعبادات ومجال المعرفة العلمانية إنْ صح هذا التعبير . إلا أننا لا نريد ، فى الوقت نفسه ، تجاهل الهدف الرئيسى من هجوم هذا المستشرق، وهو محاولة هدم الروح الإسلامية التى تشكل أفق وقاعدة الثقافة العربية .

ونحن ، مع ذلك ، إذا أخذنا الأمور بمقياس الواقع ، وجدنا أن هذه «الروح» ليست لب المشكلة ، إذ إن الفصل بين المستويات الثقافية ، الذى أشرنا إليه ، أصبح حقيقة واقعة . وإذا كان لزاما علينا أن نعيد تقييم هذه «الروح» فلنبدأ من هذا الفصل الذى تمخض عن تصدع مجتمعنا التقليدى أمام تدفق مقومات الحضارة الغربية . إلا أنه ، لكى نعيد النظر فى هذه « الروح » ، ليس من المحتم علينا أن

العروى بالنقد المسهب . إلا أن العروى ، مع رفضه لمنهج «جرونباوم» ، لا ينكر غياب البعد التاريخى فى الرؤية الإسلامية للوجود ، وهو البعد الذى يراه ضروريا لعملية التنمية الاجتماعيه والاقتصادية والحضارية للمجتمع العربى . غير أننا سنهمل ، بصفة مؤقتة ، قضية التاريخ لارتباطها بإشكالية أكبر وأعمق وهى «البنية الزمنية» ، التى تمثل مفهوما متعدد المستويات ، وإن كنا نفضل ربطه ، على الطريقة الظاهراتية ، بفيض الواقع المعيش .

ولكى نعود إلى «جرونباوم» ليس من شك فى أن كل تصور دينى للوجود يفترض عالماً محددا من التساؤلات والإجابات الممكنة . ولكن الذى يبدو غريبا ، فى حالة هذا المستشرق ، هو قيامه بمقارنة بين الثقافة الغربيه من وجهة نظر واقعها التاريخى المستمر وبين الإسلام ، بعد رده إلى نسق فكرى مغلق ومعزول عن الواقع الحى للمجتمع الإسلامى . بعبارة أخرى ، إن «جرونباوم» يقارن بين وحدتين جد مختلفتين : بين وحدة دينية فيما يخص الإسلام ، ووحدة تاريخية فيما يخص الغرب . وهذا ما يدفع الكاتب إلى التعميم انطلاقا من بعض السمات التى لا تنتمى ، بالضرورة ، إلى الإسلام وإنما إلى الأبنية العامة للمعرفة قبل نشأة الفكر التجريبى . من ثم فإن تعريف «جرونباوم» للبنية الأساسية للفكر الإسلامى[3] ، لا تبتعد كثيرا عن بنية فكر النهضة الأوروبية ، التى حددها «ميشيل فوكو» بأنها «تكنيك تعقيب وتفسير»[4] .

إن هذه البنية لا ينبغى تعميمها ، فى نظرنا ؛ لأنها ليست حقيقة قائمة بذاتها ، أو مبدأً منصوصا عليه هى ، فى الواقع ، اتفاق ضمنى قام عليه مجهود العلماء فى الشرح والتفسير . وهو مجهود يأخذ مكانه فى إطار ما يمكن تسميته بالواقع «المتاريخى» للإسلام ، مقارنا بالواقع الدينى المتصل بالعقيدة . أما النقطة الثانية المهمة فى المقارنة التى يعقدها الكاتب فهى التقاء الثقافة الإسلامية مع الفلسفة اليونانية من جهة ، ومع الثقافة الغربية المعاصرة من جهة أخرى . ويعتقد «جرونباوم» بأن الفكر الإسلامى لم يأخذ عن الفلسفة اليونانية إلا مجموعة من القوالب ؛ لأن ذلك يتجاوب ، كما يقول ، مع «حاجة وتوقع» .وإنه لمن الصحيح أن نقبل مع الكاتب القول بأن الفكر اليونانى لم يستخدم من قبل مفكرى الإسلام إلا كإطار صورى لتنظيم الخبرة التى اكتسبوها فى ظل الإسلام . ويجدر بنا أن نفهم هذا الموقف فى إطار مركز السيادة التى اكتسبها الدين الجديد كظاهرة ثقافية منتصرة ، وحقيقة حضارية مهيمنة . وليس من شك فى أن أى اختيار آخر يمس «مضمون» الرسالة الجديدة كان يمكنه أن يعرض وحدة العقيدة إلى التفكك والانقراض ، ومن ثم كان شيئا مستحيلا من الناحية المنطقية . إلا أن ذلك لم يمنع ، إذا استثنينا مجال العقيدة وبعض الميادين الخاصة كالفن والأدب ، من قيام الفكر اليونانى بإحداث تأثيرات عميقة وجذرية فى مجال العلم والفلسفة العربية والإسلامية . يقول لنا عبد الرحمن بدوى فى هذا الصدد : **«إن نفاذ الفكر اليونانى كان شاسعا فى جميع مجالات الفكر العربى ، حتى فى تلك التى كانت فيها المقاومة على أشدها ، كالفقه والتشريع وعلوم الدين . إن المعجزة اليونانية كانت محل اعتراف الجميع»**.[5]

من جهة أخرى ، يعتقد «جرونباوم» بأن تأثير الفكر اليونانى على الثقافة الإسلامية لم يثر أية مشكلة ؛ لأن الأمر يتعلق ، كما يرى بحق ، بعلاقات القوى السائدة بين المجتمع «المستقبل» والمجتمع «الواهب»[6] ، ولما كان المجتمع الإسلامى فى موقف الأقوى ، فإنه لم يخش استيعاب بعض المؤثرات والعناصر الثقافية الأجنبية ، سواء أكانت يونانية أم فارسية أم هندية ؛ فعلاقة القوى ، التى تلعب هنا فى صالح المجتمع المستقبل ، تشجع ـ كما يرى «ناتان واشقل» ـ[7] مبدأ «اللمج» الذى يسمح باستيعاب عناصر ثقافية أجنبية ، وإخضاعها لمعايير ومقولات الفكر الأصلى . أضف إلى ذلك أن هذا الانفتاح الثقافى لا يتطابق مع نظرية الكاتب عن انغلاق البنية الأساسية للثقافة الإسلامية ، كما أنه يشكل ، فى الواقع ، المحور الدينامى الذى يسمح للفكر الإسلامى بالتطور والتجدد ، وكل توقف لحركته معناه الجمود والركود ؛ وهذا ما يحدث عادة فى فترات التدهور والانكماش الحضارى . إلا أنه يبدو لنا أن «جرونباوم» يقيم الخط الفاصل بين الانغلاق والانفتاح على مستوى أعمق : مستوى الأصالة أو خصوصية الهوية . ومن ثم يصير مستقبل أية ثقافة فى خطر ؛ لأن التطور يمس ، بهذه الطريقة ، جذورها وأسسها وليس سماتها العامة أو إمكاناتها فى التشكل والتأقلم . وليس من شك فى أن كل ثقافة ، سواء أكانت شرقية أم غربية ، تفترض ، فى الواقع ، حداً أدنى من الانغلاق أو المناعة التى لا يمكن تجاوزها ، وإلا وضعت نفسها موضع التساؤل .

ربما يبدو هذا الموقف أكثر وضوحا فى الحكم الذى يصدره الكاتب على قضية تغريب ثقافتنا المعاصرة : هل هذا التغريب يضع أصالة تراثنا الثقافى موضع التساؤل ؟ وهل هو ممكن مع بقاء هذا التراث ، أو هو يفترض ، ببساطة ، التخلى عنه أو طرحه جانبا ؟ إن إجابة «جرونباوم» فى هذا الصدد صريحة : **«إن التحول ، لكى يكون فعالا ، لابد أن يكون شاملا أو شبه شامل .»**[8] ومع ذلك فرغبة «جرونباوم» لم تتحقق ؛ إذ إن الواقع العربى يمثل ضرباً من الازدواجية الغريبة . ومن المؤسف حقا ـ على الرغم من دقة ملاحظات الكاتب فى هذا المجال ـ أن يحكم على موقف مجتمعنا العربى الممزق بأنه وضع إرادى مقصود . فهو يقول بصدد العالم العربى : **«كل شخص [به] وجد نفسه مضطرا لتجسيد شخصيتين . والعالم التقليدى كان أكثر واقعية من ذى قبل ، على الرغم من اندثاره وزوال وقته ، كما أن تأثيره العاطفى لم يحبط إلا فى حالات نادرة نسبيا . فى الوقت نفسه ، تمثل الواجهة الغربية مقدمة المشهد ، كما يعتمد مستقبل الأمة على عملية الاستيعاب الجارية . بل ، وفى كثير من القلوب ، الإحساس بتقدير الذات . غير أن المجتمع كان عليه أن يقدم أيضا وجهين (كما أنه ما يزال يقدمها حاليا) ، فهو يسعى إلى إظهار مدى التغريب الذى وصل إليه على الساحة الدولية مع كثير من التجاوز ، كما يسعى ، ليستمد منه قوة أكبر ، إلى اتخاذ**

نقبل وجهة نظر الغرب ، وأن نقطع كل الوشائج مع تراثنا القديم ؛ فالأمر هنا ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، يخص شخصيتنا القومية . والحل الذى يمكن أن نتوصل إليه سوف يشكل خصوصية ثقافتنا الوطنية كنتاج لمجموعة من الاختيارات الحرة الأصيلة . ومع ذلك فهذه الأصالة ليست فى مجرد الحنين إلى الماضى أو الرغبة فى المعيشة كالأجداد . إن الأصالة ، فى نظرنا ، اختيار مبتكر ومتوازن ، ولربما يكون نموذج سابير[11] فى الثقافة الصادقة أقرب الصور إلى ما نقصد . وغالبا ما يتم هذا الاختيار بين العناصر المادية للتقدم – التى تخضع لمعيار كمى تفرضه الضرورة – وبين العناصر الروحية الأكثر حيوية من التراث ، والتى تهدف فى النهاية ، إلى إحداث التوازن والانسجام بين الأبنية التحتية والفوقية للمجتمع العربى .

بعبارة أخرى ، علينا أن نقوم بصياغة نظرية فى التنمية ، وابتكار ثقافة دينامية موجهة إلى المستقبل بالقدر الذى يفتح فيه هذا المستقبل الآفاق ، ويفجر الإمكانات ، وبالقدر الذى يبعد فيه عن صور الماضى البالية . وأعتقد أنه قد تم كثير من الجهود القيمة فى هذا النطاق ، ومنها أعمال الكاتب المغربى عبد الله العروى[12] ، وهى وإن كانت مخلصة فهى لا تتجاوز مرحلة النقد السلبى ؛ إذ إن هذا الكاتب تستقطبه فكرة «الرؤية التاريخية» التى لازمت بداية عملية التنمية الاقتصادية،وواكبت مرحلة التصنيع فى أوروبا الغربية . ويبدو لنا أن هذا الكاتب لا يميز بين فلسفة للتاريخ ، قد تقادمت الآن ، وبين تقنية للتقدم يُدمج فيها بالضرورة مفهوم الزمن فى أى مشروع للتخطيط . وليس من شك فى أن مفهوم التاريخ الذى يعنيه عبد الله العروى قضية ماركسية تفترض السيطرة على الطبيعة ، وتوجيه أحداث هذا العالم نحو غاية إنسانية . ومن المعروف أن رؤية الوجود هذه تعد أحد نواتج المجتمع الصناعى فى القرن التاسع عشر، مما تجاوزته الاتجاهات البنيوية للماركسية الجديدة . فلقد تضافرت أبحاث «جودلييه» و «ألتوسير»[13] فى ضوء قراءة جديدة لمخطوطات ماركس لعام ١٨٤٤ ، على إقصاء كل مفهوم للتاريخ بالقدر الذى يتعارض فيه التاريخ مع النسق . وإن كان لا مناص من الرجوع إلى التاريخ فهو يأخذ فى هذه الأبحاث صورة نظام تحول ، يتجاوز مجال الاستمرارية والتطور الخطى إلى مجال الانفصام واللااستمرارية . ونظرا لأن كل استعارة للشرق من الفكر الغربى تفصلها عنه مسافة زمنية ، فإن الرؤية الإنسانية هى التى مازالت سائدة حتى الآن فى العالم العربى . إلا أننا يجب أن نستثنى ، فى نهاية هذا العرض ، أعمال أنور عبد الملك المصرى،التى يحاول فيها أن يصوغ بطريقة جادة نظرية للنهضة القومية .[14]

أما كتاب «بانهول» عن **«الأسس الجغرافية لتاريخ الإسلام»** فهو أكثر خطورة ؛ لأن كتاب «جرونباوم» ضرب من التفسير الذى يمكن قبوله أو رفضه ، بينما كتاب «بانهول» دراسة جغرافية تجمع كل سمات الموضوعية العلمية . يقول لنا الكاتب بطريقة تكاد تبلغ حد البراعة : **«لقد حاولنا ، وفقا لخطة إقليمية ، تحليل آثار وصول المسلمين ، أكثر من الإسلام ، إلى المناطق التى قاموا باحتلالها .»**[15] على هذا النحو ، يحاول الكاتب ، انطلاقا من هذا التحليل المدعم بالوثائق المصورة ، أن يبرهن على أن وصول المسلمين قد صاحبته أو خلفته على طول المدى مظاهر من البداوة والارتداد فى الحياة الريفية . إن «بانهول» يخلط ، فى البداية،بين ظاهرة البداوة وبين حركة انتشار الإسلام ، ويحاول على أساس هذا الخلط إقامة نظرية لا تقوم على معارضة الرسالة الحضارية للإسلام ، التى تضفى على المدينة أسمى القيم الروحية فحسب ، وإنما تشكل كذلك ضربا من الحتمية الجغرافية الزائفة .

إننا نلاحظ فى محاجاة «بانهول» وجود ثلاثة اصطلاحات قابلة للإبدال فيما بينها ، الأمر الذى يسمح له بالانتقال من مستوى إلى الآخر دون تمهيد وبطريقة تكاد تكون خفية . وهذه الاصطلاحات هى : الإسلام ، والمسلم ، والبدوى . وعدا هذا الخلط المقصود ، فإن نظرية تدهور البيئة الحضرية بفعل غزوات البدو ليست جديدة . ولقد أثارها منذ زمن بعيد المؤرخ العربى ابن خلدون[16] . من ثم فالكاتب لا يفعل سوى تبرير فكرة لا يراد بها شرح أو تفسير ظاهرة الإسلام ، وإنما إحدى عوامل البيئة البشرية التى نشأ وترعرع فيها هذا الدين . ونحن نعجب حقا حينما نرى هذا الكاتب يقرر مرة بأن الإسلام هو **«إحدى الأزمات البدوية الحيوية الكبرى»**[17]، ومرة أخرى بأن **«المثل الأعلى للإسلام الناشئ حضرى فى جوهره»** .[18] وأخيرا سوف يقول ، لقلب هذه المعضلة فى نظره ، بأن البدو كانوا ، فى أفضل الحالات ، أداة الإسلام الحضرى بالقدر الذى يَجْبُ فيه هذا الدين الشامل المطامح المتعارضة لقومين مختلفين : أهل المدينة وأهل البداوة . ولكن علينا أن نتساءل ، مع ذلك ، لماذا تشكل المدينة فى الإسلام الدور الرئيسى وليس البداوة؟ ولا يخلو كتاب «بانهول» من ردود على هذا التساؤل ، فالدين عامل تحضر لا يمكنه أن يتضوع إلا فى المدن ، كما أن هذه كانت تتمتع ، فى حالة الإسلام ، بلغة متطورة وثروات هائلة قد تراكمت بفعل التجارة . أضف إلى ذلك أن المجتمع الحضرى يمثل مجتمعا متناسقا،على العكس من مجتمع البداوة المفتت ، العاجز عن الارتقاء إلى تنظيم سياسى حقيق .

وعلى الرغم من أهمية ظاهرة المدينة فى توفير الإطار الملائم لتضوع الحضارة الإسلامية ، فإن الكاتب يحاول تفسير عملية انتشار الإسلام على أنها موجة من موجات الغزوات البدوية التى تتم ، فى نظره ، خلال مرحلتين كبيرتين : المرحلة الأولى بقيادة العرب وبواسطة الناقة ، والثانية عن طريق الغزاة الأتراك بفضل الجمل البختى (ذى السنمين والذى يرتقى الهضاب بسهولة) . من ثم ، يبدو لنا أن «بانهول» يعالج موضوعا يتصل أكثر بالظروف المناخية والأنثربوجغرافية لهجرات الشعوب الرحل فى منطقة الشرق الأوسط إبان العصور الوسطى . وليس من شك فى أن هذا التصور الزائف يقصد به تفسير حركة الجهاد فى الإسلام . وحتى إذا افترضنا أن ظهور الإسلام كان معاصرا لحاجة القبائل العربية إلى الانتشار ، وأنه حول طاقتها التدميرية الموجهة إلى المناطق الحضرية الداخلية إلى حركة فتح

خارجى ، فإن ذلك لا يعيبه،إذ إنه حوّل مجموعة من الدفعات الهمجية إلى تيار حضارى دافق كان له أكبر الأثر فى إقامة دولة من أرق الدول فى العصور الوسطى .

كذلك يحاول الكاتب ، امتدادا لهذا التصور ، أن يقلل من أهمية دور المدينة فى الحضارة الإسلامية ، فيقول إنها : «**تجمع غير متجانس من العناصر المتراصة بلا رباط حقيقى**» .[19] ثم نراه يشرع بتقديم وصف مفصّل للبيوت المنخفضة والحارات الضيقة الملتوية والطرقات المسدودة ، كما أنه يعيب على المدينة الإسلامية خلوها من أى تنظيم بلدى، وانعدام الروابط المدروسة بينها وبين القرى المحيطة بها . ومع ذلك ، فإذا كان الكاتب لا يبرز إلا سلبيات المدينة الإسلامية ، فهو كما يبدو ينسى أو يتناسى أن وضع المدينة الأوروبية فى العصر الوسيط لم يكن أفضل . بل إن المدينة الأوروبية الغربية كانت أقل مكانة من المدينة الإسلامية على مستوى النظافة والصحة العامة،وذلك حتى نهاية القرن الثامن عشر.[20] إلا أن الكاتب لا يأخذ ذلك كله فى الاعتبار ، إذ هو يريد أن يبرهن بأى ثمن على أن المدينة الإسلامية مفككة وأنها خالية من كل ابتكار. من ثم يرى «بانهول» أن السوق والحمام والبزار ليست إلا صيغا مطورة لأشكال قديمة فى الشرق الأوسط . وإذا أضفنا إلى ذلك نظام الريع العقارى الذى كان يحكم العلاقة بين المدينة والقرية فى الشرق كله ، ينتهى الكاتب إلى خاتمة مفجعة،ألا وهى أن الحضارة الإسلامية تؤدى ، على الرغم من وضعها لمثلها الأعلى فى الحياة الحضرية ، إلى نفى النظام الحضرى نفسه .[21]

ولكن هل يعنى هذا ، بالرغم من كل هذه الإدعاءات التى يسهل دحضها ، أن كتاب «بانهول» خلو من كل فائدة ؟ نحن لا نعتقد ذلك ، إذ إن هذه الدراسة تقدم لنا عناصر مفيدة لتعميق معرفتنا بالجغرافيا التاريخية ، وهو علم لا نمارسه كثيرا فى الشرق العربى ، للأرض التى انتشر فيها الدين الإسلامى . إلا أننا ، مع ذلك،نكرر أسفنا لمحاولة الكاتب ، عن طريق اللبس المتعمد ، رد الإسلام ، وهو ظاهرة دينية حضارية ثقافية مركبة ، إلى مجرد تعبير مبسط عن نمط من أنماط الحياة البدوية . ونعتقد أنه إذا أردنا إدراك طبيعة الظاهرة الإسلامية على مستوى التاريخ الوضعى فحرى بنا أن نرى فيها قوة دمج كبرى ، أتاحت للعرب فرصة الانتقال من حالة التفتت والتطاحن القبلى إلى مستوى الأمة المتجانسة المتآلفة ، وذلك بفضل الطاقات الهائلة من المجاوزة والتسامى التى حوتها الرسالة الإسلامية . من ثم علينا أن ننظر إلى ظاهرة البداوة ليس كعنصر مكون لرؤية الوجود الإسلامية ، ولكن كإحدى مظاهر التفتت التى تعرض الوحدة الإسلامية للخطر ، إبان فترات تدهور السلطة المركزية .

***

إن الكتابين اللذين عرضنا لهما بالمناقشة يمثلان وجهة نظر سلبية بالنسبة لثقافتنا ، إلا أن هذا لا يمس طابع الجدية الذى يتمتعان به ، إلا أننا للأسف لا نجد عين هذا الاهتمام ولا الحرص فى معظم الدراسات التى يود لها أصحابها أن تكون مؤيدة لنا ولثقافتنا . فهل تعمل روح التسامح على كيل المديح بلا حساب ومن غير اهتمام بدقائق الأمور ؟ يبدو لنا أن التحيز ، فى الدراسات النقدية المعادية ، يشحذ الهمم،ويضاعف من القدرة على الملاحظة والتقاط نقاط الضعف ، أو على الأقل هذا هو الانطباع الذى نخرج به بعد قراءة كتاب «روجيه جارودى»[22] المقتضب ، وكتاب «بيير روسى»[23] البالغ السخاء .

إن هذا الكاتب الأخير يدافع فى كتابه «**مدينة إيزيس ، التاريخ الحقيقى للعرب**» (١٩٧٦) عن قضية تذكرنا بآراء الدكتور طه حسين فى كتابه «**مستقبل الثقافة فى مصر**» (١٩٣٨) حيث يكتشف علاقات وثيقة بين العقلية المصرية والعربية والعقلية اليونانية . وعلى هذا المنوال يعتقد «بيير روسى» أن ظهور الإسلام لا يمثل أى انقطاع فى تاريخ حضارات الشرق الأوسط القديم . من ثم نراه يجنح إلى اعتبار كل حضارات المنطقة من مصرية وبابلية وآشورية إلى فينيقية فروعا منبثقة من جذع أساسى يسميه الثقافة العربية . يقول «روسى» فى جرأة بالغة : «**إذا نبذنا كشئ خيالى ومجرد من كل قيمة علمية مفهوم الشعب واللغة الساميين ، وإذا فكرنا ، لإتقان النظر ، وليس للتلذذ بذكر الأفكار المعادة ، وإذا كنا عازمين على عدم اللجوء إلى الحلم ، علينا إذن أن نعرّف العروبة كثقافة الشرق الوحيدة ، والشروع،على ضوء هذه الثقافة ، فى مراجعة كل ما تعلمناه فى المدارس تحت عنوان : الشرق واليونان**»[24] وهكذا يرضى الكاتب غرورنا ، ولكن خصوصية كل شعب لم تعد محل نظر . إلا أن هذا لا يمنعنا ، فى الوقت نفسه ، من الإعجاب بكثير من الايضاحات التى يقدمها لنا الكاتب عن مصادر الفكر اليونانى الذى كان ، فى الواقع ، نتاجًا خصبًا لتفاعل كبير بين روح الشرق وعقلية اليونان المنطقية .

إلا أننا ، بالرغم من ذلك ، سوف نعنى أكثر بالكتاب الآخر : «**من أجل حوار بين الحضارات**» (١٩٧٧) الذى يسعى فيه «روجيه جارودى» إلى إقامة قضية اتهام ضد الغرب . ومن المعروف أن من يقول اتهاما يقول تضخيما وتبسيطا وتحيزا . لذلك نرى الكاتب ، بدلا من إبراز النقاط الإيجابية فى الحضارة الغربية من أجل إقامة تركيب موفق بينها وبين العناصر الإيجابية فى الثقافات الشرقية ، يحاول التقليل من أهمية الأفكار الرائدة فى الحضارة الغربية ، أى تلك الأفكار التى منحته ، خاصة ، قوته المادية والروحية الهائلة ، ويسعى من جهة أخرى ، إلى تأريخ ما يسميه «بالفرص الضائعة»[25] على الشرق بسبب التفوق العسكرى الساحق للغرب عليه . وليس من شك فى أن هذا الموقف يستبعد كل إمكانات نجاح مشروع الحوار الذى يود الكاتب أن يقيمه بين الحضارات ، لأنه بدلا من الانطلاق من الواقع يحلق فى عالم الخيال واليوتوبيا .

ألا يعرف «جارودى» أن المبادئ الثلاثة التى تحكم ، كما يذهب ، تطور الحضارة الغربية منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين ، وهى أولوية **الفعل والعمل**،وأولوية **العقل**،وأهمية **دور الفرد** ، التى يسرع بإدانتها لأنها مرتبطة بالأيديولوجيا الرأسمالية ، تعد

من أهم النقاط الإيجابية التى يطمح أى مجتمع إلى تطبيقها فى سبيل تحديث نفسه . ونحن نكاد نقول بأن هذه المبادئ ليست غريبة على الإسلام ، على شريطة ألا نفسرها فى إطار من المنافسة والتطاحن ، وإنما فى جو من التآلف والتكامل . إلا أن الكاتب ، مدفوعا بمشاعره الطيبة ، نحو الشرق ، يسعى إلى تحقير الغرب بأى ثمن ويتمنى لنا مناهج فى التنمية الذاتية خاصة وأصيلة،يعيبها شئ واحد ، خاصة فى عصر التوحيد والتكامل الصناعى والتكنولوجى ، وهو أنها لا وجود لها .

وليس من شك فى أن تطور المجتمع الرأسمالى قد تحقق على حساب الشعوب الشرقية التى نُهبت ثرواتها واستغلت مواردها الأولية بطريقة منهجية منظمة ؛ إلا أن ذلك لا يقلل من أهمية العوامل الداخلية فى تطوير المجتمع الغربى،ونخص بالذكر التقدم التكنولوجى المتراكم الذى تشهده أوروبا ابتداء من عصر النهضة ، كما أنه لا يقلل من شأن هذه الإرادة البروميثية الخارقة التى دفعت بالغربيين إلى السيطرة على العالم ؛ كما أنها كانت ـ لا شك ـ ستدفع أى شعب تعاظمت قواه الإنتاجية وتضخمت إمكاناته إلى نفس هذه الطريق : طريق التوسع والهيمنة ، وهذه سنة الحياة والتاريخ . وإنه لمن الزيف وخداع النفس القول بأن انتقال نموذج التنمية الذى شهدته المجتمعات الصناعية إلى بلدان العالم الثالث قد حال بينها وبين التطور الذاتى الأصيل ، وأن هذا النموذج قد دفع الإنسانية إلى طريق مسدود ، لأن مجتمعاتنا لم تعرف ، فى الواقع ، الصناعة الحديثة إلا عن طريق الاتصال بالغرب . ونعتقد أنه لو تحققت رغبات الكاتب لمكثت بعض المجتمعات المتخلفة مئات السنين على طريق التنمية ، من غير أن تضمن حتى الوصول إلى أول مراحل التصنيع . **بل إن مفهوم التنمية فى الواقع ، لا معنى له فى ذاته ، فهو لا يكتسب معناه وأهميته إلا مقارنا بالتقدم الخيالى الذى أحرزته البلاد الصناعية .**

ولكن علينا أن نفهم جيدا أننا حينما نتحدث عن التقدم أو التنمية إنما نفكر فى عملية التقدم المادى وإنجازات المجتمعات الصناعية بالغة التطور التى لا يمكن أن نتخيل حياة حديثة خارجها . ولا شك أن اختيار هذا الطريق الذى هو فى الواقع قدر وليس اختيارا ، يحمل خطر توحيد الأنماط الاجتماعية ، كما يذهب ماركيوز[٣٦] . إلا أن هذا الخطر يمكن مواجهته ، على وجه الدقة ، بما يمكن أن نسميه «عملية» الثقافة ؛ إذ على هذه تقع مهمة تحقيق التنوع فى الوحدة . إلا أن الأصالة ، ونريد أن نكرر ذلك ، ليست حتما فى الرجوع إلى الماضى ، كما أنها ليست بالضرورة فى نبذ الماضى كله ، فهذا الأخير يحمل ، من غير شك ، عناصرَ سلبية وأخرى إيجابية .

بل علينا أن نعترف ، صراحة ، أن ما هو إيجابى فى الماضى ليس إيجابيا إلا بقدر ما نستطيع الإفادة منه فى حاضرنا وتوظيفه فى صنع مستقبلنا .

* * *

إن إمعان النظر فى هذين الموقفين المتعارضين من ثقافتنا وتراثنا ، يجب أن يقودنا إلى طرح السؤال الجذرى عن الخلفية التى تشكل قاعدة كل منهما ، ألا وهى الخلفية الأيديولوجية . وسوف نقوم بمعالجة هذه الخلفية فيما يتصل بالمفاهيم الثلاثة التى تعنينا هنا ، وهى البنية الزمنية والأصالة والثبات الوظيفى للماضى ، وذلك فى إطار الشعور المغترب . فما الشعور المغترب ؟ إنه فى نظرنا التعبير الخام أو الصورة غير النقية للشعور التلقائى أو العام بالقدر الذى يمثل فيه هذا الأخير حالة شعورية لايحكمها تبرير موجه . من ثم لاغرابة فى أن يضم الشعور المغترب رصيدا من الرغبات المكبوتة التى تلعب ، فى الغالب ، دوراً أهم من الوضع الفعلى للطبقات الاجتماعية ، بينما يفترض التبرير الموجه شعوراً فعليا ، وإن لم يكن صادقا بالضرورة ، تلتقى فيه الغاية مع الوسائل المستخدمة ، وأهمها توظيف الثقافة توظيفا أيديولوجيا .

إن إدراك الشعور المغترب يمكن الوصول إليه مباشرة عبر **مفهوم الزمان** الذى يكمن لافى منهجية التاريخ الأكاديمى ، وإنما فى الرؤية الشعبية للتأريخ . إن علم التاريخ لدينا منقول ، فى الواقع ، بكل تفرعاته المنهجية من الغرب ، الذى لم يصل هو نفسه إلى مرتبة العلمية إلا ابتداء من القرن التاسع عشر . إلا أن اختيار المنهج التاريخى الدقيق ، فى إطار هذا النقل عن الغرب ، كانت توجهه الظروف السياسية ـ الاجتماعية السائدة فى كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصرى . ومن ثم لاحظ أحد المؤرخين المصريين ظهور ثلاث مدارس تاريخية فى مصر :

(أ) المدرسة الإمبريالية ، الموالية للإمبريالية وهى تبرز خصوصية الطابع الزراعى للمجتمع المصرى وعدم صلاحيته لقيام حركة صناعية .

(ب) المدرسة القومية ، المعاصرة لثورة ١٩١٩ ، وهى تبرز مبدأ القومية ودور الفرد فى التاريخ ، كما تعنى عناية خاصة بتاريخ مصر الفرعونى .

(ج) المدرسة الماركسية التى نشأت بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور الطبقة العاملة.[٢٧] أما حاليا فتسود التيارات الإمبريقية والوضعية التى واكبت انتشار الأبحاث الجامعية ، ونعتقد أن **قسطنطين زريق** هو أحد كبار منظرى هذه الحركة الوضعية .

إن الشعور العام بالزمان يتصل اتصالا وثيقا بالصيغة الشعورية الأكثر رسوخا ، وهو لا يزال يبهرنا باستمراريته الحية حتى الآن ، وهو يتحدد كنمط من أنماط المعيشة،وصورة من صور العقلية التى يميزها استقطاب الحاضر وغياب كل بعد مستقبلى . فى هذا الإطار نجد أننا بصدد بنية زمنية ممتدة الجذور إلى أعماق الماضى ، ويبدو لنا أن هذه البنية صورة متفرعة عن الزمان المقدس ذى الاتجاه الرأسى أو زمان التسامى ولكن فى صورته الحية عبر تجربة من النمط الظاهراتى . على هذا النحو يمكننا تحديد نوعين من الزمان الحى لدى المسلم :

(أ) **نوع قدسى** ذو نمط دورى أو متكرر يتجلى فى نموذج الصلوات الخمس .

(ب) **نوع عادى أفقى الاتجاه يرجع فى الضمير العام الغائم إلى بداية فترة ما بعد النبوة حيث يفقد الزمان طابعه المثالى .**

ويمكن إدراك هذه الصورة الأخيرة من خلال تدهور الإحساس بالتاريخ عبر عملية نقل الحقيقة خلال مناهج النقل والإسناد فى علوم الحديث ،(٢٨) حيث يتضح أن الابتعاد التدريجى عن فترة النبوة،يلازمه تزايد مقابل فى احتمالات الشك وانعدام الثقة . من ثم يمكن اعتبار كل ابتعاد عن المصدر مرادفا لزيادة فى الخطأ ، ومن ثم علامة من علامات التدهور أو الزيف المتزايد .

من ثم يبقى زمان الصلاة إحدى لحظات الحقيقة القويّة ، إذ إنه الزمان الوحيد الذى يمكنه أن يحتفظ بطهارته . إنه وقت العكوف على الذات ، الذى يرتفع بنا عن أوهام العالم الخارجى وخدعه الظاهرية ، ووقت التأمل الباطنى ، الذى يتيح لنا تجاوز دفعاتنا الأنانية وهى أشد أنواع الحميمية الوهمية عتمة وكثافة . وكلما عمقنا هذا الزمان ، كلما كشف لنا عن الغلالة الزائلة لهذه الحياة الدنيا ووطد فى نفوسنا الإحساس بزمان الحياة المتدنى . من ثم يردنا زمان الصلاة الدورى ، بالقدر الذى يرتفع بنا عن مستوى الآلية والنمطية ، إلى صورة أكثر جذرية من الزمان وهو زمان التسامى الرأسى ، زمان الحقيقة الأبدية . إلا أن هذا الزمان القدسى لا وجود له خارج الضمير المؤمن ، وهو الوجدان الذى تشغله قضية الحق . من هنا يكون الاغتراب ، الذى نشير إليه ، ونقصد به تقييم العلاقة الصادقة المخلصة التى تربط المؤمن بمصدر إيمانه وعقيدته ؛ فالاغتراب لا يمكن أن يكون إلا فى حجب موقفنا الحقيقى وفى عدم التطابق بين الواقع وتقييمنا له :

سوف يجد بعض الناس من الأمور الغريبة بقاء هذا النموذج حياً عبر الشعور العام ؛ إلا أن ذلك لا يدهشنا قط،إذ إن مجتمعنا لم يشهد تحولات جذرية حتى الآن يمكنها أن تحدث صدعا عميقا ونهائيا بين القديم والحديث . من ثم ؛ فإن موقفنا مازال مزدوجا،وهذه سمة تطبع شخصيتنا بطابعها العميق . ونحن إذا عدنا إلى قضية الزمان ، يبدو لنا أن هناك فى قرارة الشعور نموذجا كامناً ولدته فترة الانقطاع العميقة بين عصر النبوة والعصور التالية . من ثم ، إذا كانت الفترة الأولى سوف تمثل ، فى ضوء هذا المنظور ، عالماً زاخراً بالمعانى والدلالات ، فإن الفترات اللاحقة سوف تشكل ، بالضرورة ، عالماً خالياً من المعنى، ومجالاً تقوم فيه أحداث التاريخ على الضلالة والتخبط . **إن التاريخ ، بعد أن كانت المعجزة هى القراءة الرمزية للأحداث فى عصر النبوة ، سوف يصبح مجموعة متتالية من الأحداث لا تقوم على عمق أو على غاية موضوعية تستهدفها .** وبالنسبة للشعور المؤمن ستظل العودة إلى عصر النبوة ، أو على الأقل إلى أنماط السلوك التى كانت تميزه،هى المعيار الحقيقى لإحياء التاريخ وإضفاء معنى وشرعية على أحداثه . وقد نستثنى الحياة الفردية من هذا النموذج السلبى العام بسبب دور الإرادة الفردية فى الإسلام ، إلا أن السعى الشخصى نحو الكمال أو مظاهر التقوى الفردية ، سواء ظهرت عبر بعض الشخصيات الاستثنائية (الأولياء) أم كانت نموذجاً مثالياً لأفراد المجتمع لا تغير شيئا من اتجاه الأحداث بالنسبة للشعور العام .

انطلاقا من هذا التصور يحتفظ نمطان من الزمان بقيم بالغة السمو : زمان عصر النبوة وزمان الصلاة . أما النمط الأول فيمثل ماضيا مثاليا يقوم على الذكرى التى لا تحيا إلا فى ضمير المؤمن . من ثم يظل المؤمن يحن إليه وقد يدفعه هذا الحنين ، إذا ساءت الأمور وتدهورت الأوضاع العامة ، إلى الثورة والعنف . أما زمان الصلاة فيمثل لحظة التسامى القوية التى ترتكز على مبدأ العكوف على الذات . إلا أننا لا يجب أن نعتقد بأن الإسلام يقيم فصلا بين الظاهر والباطن ، فالنية وحدها لا تكفى ، لأنها ، لكى تكتسب قيمة حقيقية ، لابد أن تترجم فى صورة فعل أو عمل . أما إذا لم يأت هذا العمل مطابقا لها ،فيكفيها فى هذه الحال صدقها وعزمها على القيام بعمل الخير . إلا أن الحركة السلبية للتاريخ ، مع الأسف ، هذه الحركة التى تزداد مع توالى نكسات الأمة العربية،ثم تدهور العالم الإسلامى نفسه ، سوف تنتهى بتدعيم الباطن على حساب الظاهر . من ثم يتحول التاريخ من إمكانية للتضوع والانطلاق إلى قوة تدهور واحتضار .(٢٩)

لا جرم أن يكون بناء هذا الزمان الأصلى عبر الشعور العام المغترب يتلخص ، بالنسبة لنا ، فى العثور على «ماهية» ذات نمط ظاهراتى لا ميتافزيقى ، أى متجهة أساسا نحو الوجود والحياة . إلا أن هذه الماهية ، التى يمتد أحد طرفيها إلى عالم القدسية،ويرتطم الآخر بحركة التاريخ المقوضة ، لا يمكنها أن تفسر لنا مجمل المواقف العامة تجاه الزمان والتاريخ . لكنها تشكل ، فى نظرنا ، على الأقل المبدأ أو النموذج الأول (archétype) الذى يسمح لنا بتقديم «عنصر» تفسير،وإقامة «نظام» من الدفاع الذاتى ضد ضربات العالم الخارجى . وليس من شك فى أن الربط بين هذه الأحداث وبين التاريخ يتم على أساس أن العالم الخارجى يمثل قوة لا نتحمل حيالها أية مسئولية،وإنما نخضع لها كقوة قهر خارجية ، كقدر نرفضه فى البداية وننتهى بالرضوخ له والتسليم به .

فلنفسر ذلك : إنه من الواضح ، فى الفترة الأولى التى توافق صعود العالم الإسلامى أن الشعور المؤمن لا يمكنه أن ينفصل عن العالم الخارجى ، فهو بالنسبة للعالم والتاريخ أى مجمل الأحداث الخارجية . فى حالة توازن واتساق . إلا أن هذا التوافق بين الشعور المؤمن الأول وبين العالم والتاريخ سوف يتحطم ، فى نظرنا بشكل حاسم بعد الصراع الذى ينشب بين على ومعاوية . منذ هذه اللحظة ، التى تُدخل عنصرا مأساويا فى الضمير الإسلامى ، سوف يفقد التاريخ طابعه التوحيدى الصاعد ليأخذ ، من الآن فصاعدا ، صورة الفرقة والنزاع،بالقدر الذى لم يعد يواجه فيه العالم الإسلامى أعداءه ، وإنما وجوده ذاته بعد انقسامه على نفسه . على هذا النحو ، وفى عالم تغلب فيه الفرقة على كل شعور بالوحدة،يفقد الشعور المؤمن اتساقه الأول، ويبدأ فى الانقسام على نفسه . إنه يشهد ، من الآن فصاعداً ، ضرباً من الازدواجية ؛ فهو أمام

واجهتين متعارضتين : واجهة «جوانية» توفر له ملجأ نفسياً داخلياً يحتمى به ويركن إليه ، وواجهة «برانية» تواجه بينه وبين عالم خارجى تقوم أحداثه ، فى نظره ، على العبث والضلالة .

سوف تأتى بعد ذلك عصور الغزو والسيطرة الأجنبية من تركية ومملوكية وأوروبية ؛ تلك التى تعمل ، من خلال معايشة التاريخ والمتغيرات ، على تكريس عداوة العالم الخارجى وتدعيم انطواء الشعور على نفسه . من ثم ، يصبح التاريخ فى هذه الظروف ، واجهة القدر المأسوية . أضف إلى ذلك أنه بتشكيله لقوة قهر لا إنسانية ، نراه يبث فى الشعور العام بذور عالم لا واقعى، تصبح فيه للمعجزة الوسيلة الوحيدة للنجاة ، ولدى الصفوة المثقفة ، فكرة العقاب الإلهى التى سوف تؤدى ، فى بعض الفترات الإيجابية، إلى إرادة التجديد والنهضة . إلا أن هذه الفكرة ، التى تمثل اختيار الصفوة الاجتماعية ، لم تستطع أن ترى النور إلا إثر صدمة عارمة كانت جد ضرورية لصحوة الضميرين العربى والإسلامى فى مصر .
ولقد جسدت هذه الصدمة حملة بونابرت على مصر عام ١٧٩٨ ، أو قل إن هذه الصدمة كانت أكثر الصدمات تأثيراً لما لها من نتائج مهمة وطويلة المدى . إننا نرى هنا ، لأول مرة فى تاريخنا ، انبثاق الضمير المصرى وارتقاءه إلى مستوى إدراك ذاته . ولكن لا يجب أن نفهم من هذا أن تفجر الوعى الذاتى ، وهو لب الشعور الحى وجوهره ، كان أحد معطيات الحملة الفرنسية أو ثمارها ، إذ إن هذه لا توفر له ، فى الواقع ، إلا أسباب الانطلاقة الأولية التى تدفعه إلى طريق النضال والمقاومة . من ثم نراه يتكون تدريجيا ويتشكل عبر هذا النضال ، وفقا للظروف المحلية والعالمية، نظرا لارتباط تاريخ مصر ، من الآن فصاعداً ، بتاريخ الصراع الإمبريالى العالمى . ولا شك أن أهم الصور التى يأخذها هو موقف المقاومة المتشددة العنيدة التى تظهر فى شكل الجذرية الإسلامية التى لا ترى سبيلا إلى النجاة والبعث إلا فى الرجوع إلى الماضى وقيمه وتعاليمه ، ثم موقف التحديث والمعاصرة الذى يمثل صعود طبقة البرجوازية الليبرالية فى مصر ، وارتباط مصالحها ، فى البداية ، بمصالح الاستعمار .

على كل حال . إن هذه السطور لا تشكل معرفة حقيقية للضمير المصرى الحديث ؛ إذ يتحتم علينا ، فى سبيل هذه المعرفة ، أن نقوم بتحليله مرحلة مرحلة ، وذلك منذ انبثاقه لدى كاتب مثل الجبرتى وتتبعه حتى يومنا هذا . كما أن هذه الدراسة لاينبغى أن تظل على مستوى الأفكار فحسب، وإنما أيضا على مستوى اللغة التى تشهد تحت تأثير حركة الترجمة ، كما يرى لويس عوض[٣٠] ، تحولات عميقة وجذرية فى تراكيب الجمل وأساليب الصياغة . ومع ذلك ، ومن غير استخلاص النتائج قبل وضع المقدمات ، يبدو لنا أن هذه الدراسة سوف تبرز بعض الثوابت فى تاريخ مصر الحديث والمعاصر . ومن أهم هذه الثوابت تأثير الفكر الليبرالى على تكوين الثقافة المصرية الحديثة، بالرغم من تأثير التيار الإسلامى، وجاذبية النموذج الماركسى بالنسبة لقلة من المثقفين التى تود الانفصال التام عن الماضى وأنماطه ، ومن ثم سيادة كل أنماط الفكر التوفيقى التى تسيطر على معظم كبار كتابنا المحدثين مثل طه حسين، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقى .

وعلى الرغم من أن هذا الفكر التوفيقى قد يتلاءم مع اتجاه قديم وهو «وسطية» الأمة الإسلامية ، أو مع حاجة عقلية ثابتة وهى التوازن فى الاختيار ونبذ التطرف ، إلا أنه يتوافق ، فى تاريخ مصر الحديث ، مع نشأة الطبقات البرجوازية الوسطى . وإذا كان التوافق هو وليد الضرورة الاجتماعية ـ التاريخية ، إلا أنه ، وهذا سبب انتشار هذا النمط الفكرى ، يشترك مع الضمير العام فى إشكالية واحدة : وهى ما أسميها **إشكالية الرغبة** ؛ ذلك أن كل اختيار يقوم على مبدأ سائد أو موجه ؛ وبالنسبة للتوفيقية المصرية يقوم هذا المبدأ المعلن أحيانا والضمنى فى أكثر الأحيان ، على محاكاة الغرب الذى نتمناه و «نحسده»، لا من حيث كونه نموذجا إنتاجيًا ، وإنما كنمط استهلاكى واستمتاعى . **إن هذا النموذج الليبرالى يوائم تصورا مثاليا للغرب أكثر من مطابقته لواقع التاريخ الفعلى ، كما أنه يتلاءم مع رغبة عارمة فى التحرر التام أكثر من مواءمته لوعى واضح بالضرورات التاريخية لعملية التنمية الوطنية**[٣١] . وغالبا ما تأخذ هذه الرغبة فى إطار الفكر الليبرالى صورا مختلفة من المديح والإطراء التى تكال للمؤسسات الغربية ، بينما تتمثل ، على صعيد الواقع ، فى أساليب وأنماط معيشية تحكمها قواعد ومثل المجتمع الاستهلاكى ؛ ذلك أن الفكر الليبرالى المحلى يقوم على رؤية مثالية للوجود يُقدَّم لنا الغرب من خلالها على أنه نموذج علينا أن نحتذيه من غير أن نضع موضع التساؤل غايته وأهدافه . ونحن لا يهمنا كثيرا إذا كان هذا التقديم يتخذ أحيانا أشكالا سلبية، وأحيانا أخرى أشكالا إيجابية ، طالما أن فضائل الغرب أوعيوبه ترد دائما إلى بواعث شخصية وأخلاقية . لا غرابة إذن فى أن نرى بعض كتابنا يمتدحون تارة إحساس الغربى بالواجب والمسئولية وبالنظام والنظافة والجمال ، واحترامه للوقت والعمل وحرية الآخرين[٣٢] ، وتارة أخرى ينتقدون ماديته وأنانيته وتحوله تحت تأثير القيم المادية والنفعية إلى ما يشبه الآلة المتحركة[٣٣] . فنحن فى كلتا الحالتين ، لا نأخذ فى الاعتبار الظروف الموضوعية التى قادت تطور المجتمعين الشرقى والغربى إلى الحالة الراهنة ، الأمر الذى يدفعنا فى نهاية الأمر إلى محاولة محاكاة النموذج الغربى فى مظاهره التى تتطابق ، على وجه الخصوص ، مع أعمق رغباتنا وأكثرها رسوخا فى اللاشعور : وهى تمنى العيش فى هذا المجتمع الذى يدفعنا اتحادنا مع أنماطه ومثله الاستهلاكية إلى تمثله فى صورة أرق وأسمى مجتمعات الرفاهية ؛ ذلك أن الفكر ، الذى يشكل خلفية هذا الموقف ، يطابق كما قلنا من الناحية التاريخية ، رؤية الوجود التى تميز الطبقة البرجوازية الكبرى والوسطى التى يغلب على نشاطاتها النمط التجارى لا الصناعى . إلا أنه يبدو لنا ، فى حالة كاتب مثل طه حسين الذى ينتمى فكريا وأيديولوجيا إلى هذه الطبقة ، أنه يتسم بحساسية أكبر وتفتح أوسع تجاه قضايا الشعب ومشاكله الملحة . من ثم كانت لمؤلفاته انعكاساتها العميقة ، بالمقارنة مثلا مع أعمال سلامة موسى ، على الفكر الاجتماعى المصرى المعاصر

وأهميتها البالغة كإحدى مصادر سياسة الإصلاح الاجتماعى والتعليمى التى انتهجتها ثورة ١٩٥٢ .

إن الفكر الليبرالى التقليدى والأدب الأنيق الذى كان يواكبه يفقدان بريقها مع هذه الثورة التى تعمل بالتدريج على وضع نهاية لسيطرة الإقطاع وهيمنة البرجوازية الكبرى على المجتمع المصرى . من ثم يصبح الأدب الجديد أقل بريقا ، ولكنه أكثر التصاقا بالقضايا التى تمس الشعب فى نضاله من أجل التحرر وتحسين مستوى معيشته ؛ ذلك أن الطبقات القديمة المقهورة ، كالطبقة العاملة وطبقة الفلاحين والبرجوازية الصغيرة ـ التى تمثل السواد الأعظم من الشعب ـ يبدأ وعيها فى التيقظ مع الثورة ، كما يبدأ وضعها فى جذب اهتمام الكتاب الشباب المتأثرين بالأيديولوجية الثورية . إلا أن اهتمام الثورة الأكبر بقضايا التنمية الاقتصادية والاجتماعية لم يتح للأدب الجديد الناشىء ، على الرغم من المساعدات الضخمة والتشجيع الكبير الذى حظى به ، من بلوغ مستوى الأدب فى الفترة السابقة . كما أن تغير الاهتمام كان له ـ من غير شك ـ دوره الكبير فى تراجع كثير من القضايا التى كانت تشغل مفكرى الجيل الليبرالى مثل قضية القديم والحديث ، والأصاله والمعاصرة .

ولكن تراجع هذه القضايا لا يعنى نسيانها ؛ لأن الأمم الحية لا يمكنها أن تنسى ماضيها وتراثها . بَيْدَ أن هذا الماضى لا يمكن معايشته ولا إحياؤه فى صورته القديمة ، لأن المتغيرات أكثر من الثوابت فى الحياة ، كما أن قضايا العصر تتطلب حلولا جديدة .

وليس من شك فى أن الأصالة تتركز بالذات فى اكتشاف هذه الحلول الجديدة ؛ فهى بدلا من أن تكون نسخة ممسوخة من الماضى، عليها أن تبث فيه من روح الابتكار والتجديد ما يخصبه ويثريه بالصيغ والأشكال الجديدة . إن الماضى لا يقوم بذاته . ولا يجدر بنا إضفاء طابع المثالية عليه ، بل علينا أن ندمجه فى الحاضر ، ونخضعه لدفعات المستقبل ومطامحه . على هذا النحو ، لا يمكن نسيان الماضى وتجاوزه ، إذ سوف يتم استثماره فى الحاضر ، لا على شكل قيود وأثقال ورثناها عن القدماء ، ولكن فى صورة دوافع دينامية وعالم من الإمكانات . وانطلاقا من هذا التصور يتمكن الحاضر ، وقد أخصبته دماء الماضى المتجدد ، من إعادة صياغة «الغيب» كمشروع ، ودمجه فى مفهوم أو نظرية جديدة للزمان . فالزمان الذى يفرضه إيقاع الآلة المتطورة وتحتمه أنماط العمل الحديث يتطلب صياغة جديدة للمعرفة ؛ صياغة لا تمكننا من السيطرة على الطبيعة والتاريخ إلا بأخذ المستقبل فى الاعتبار . من ثم لا يجدر بنا أن نفهم المستقبل ، وهو ليس إلا «الغيب» نفسه ، على أنه قوة سلبية، أى مجموعة من القيود والحدود التى يفرضها علينا المجهول ، بل حرى بنا أن نعتبره طائفة من الإمكانات التى يشكل المجهول بالنسبة لها ما يشبه الحافز أو الدعوة إلى المخاطرة . على هذا النحو ، لا يعود المجهول يشكل قيدا يحد من طموح الإنسان ويسحقه تحت وطأة الأقدار ، وإنما يصبح قوة دافعة وحقلا من الاحتمالات المحسوبة . عندئذ لا نكون فى حاجة إلى الأيديولوجية التاريخية الغربية ، التى تجاوزتها الأحداث نفسها ، والتى تشكل ضربا من الرؤية الزمنية الخطية الصاعدة التى لا وجود لها خارج عقول أصحابها .

هوامش البحث

(١) Abdallah Laroui, **La crise des intellectuels arabes.** Paris, Maspéro, 1974.

يعتقد الكاتب أن ما ينقص العرب فى سبيل تطوير مجتمعهم هو تصور تاريخى للوجود على منوال الرؤى التاريخية الغربية التى ظهرت خلال القرن التاسع عشر . انظر ص : ١١٥ وص : ١٣٨ .

(٢) Gustav E. Von Grunebaum, **L'identité culturelle de l'Islam**;Paris, Gallimard, 1973.

Xavier de Panhol, **Les fondements géographiques de l'histoire de l'Islam.** Paris, Flammarion, 1968.

(٣) جوستاف فون جرونباوم : «**الهوية الثقافية للإسلام**» (مترجم عن الإنجليزية) : «إن مهمة العقل الإنسانى ليست فى اكتشاف مجالات مجهولة بقدر ما هى كشف منابع الإلهام والتعاليم التى تحتويها كلمات الله وأحاديث الرسول . إن توسيع مصادر المعرفة يعد أقل أهمية من إبراز محتوى المعارف المكتسبة . من ثم يصبح التعقيب والتفسير هما المهمات الحقيقية للفكر» .
ص : ٨٠

(٤) Michel Foucault, **Les mots et les choses.** Paris, Gallimard 1966.

انظر ، ص ص : ٤٤ / ٥٦ .

(٥) Abdurrahman Badawi, **La transmission de la philosophie grecque au monde arabe.** Paris, Vrin, 1968.

انظر. ص : ١٣ .

(٦) جرونباوم ، **المرجع السابق** ، ص : ١٣

(٧) Nathan Wachtel, «L'acculturation», in **Faire de l'histoire. Nouveaux Problèmes.** Paris, Gallimard, 1974.

ص : ١٣٠ / ١٣١ .

(٨) جرونباوم ، **المرجع السابق** ، ص : ١٤

(٩) **نفس المرجع** ، ص : ١٥

(١٠) Mohamed Aziz Lahbabi, **Du clos à l'ouvert.** Dar El Kitab, Casablanca, 1961.

ص : ٢٤

(١١) Edward Sapir, **Anthropologie.** Paris, Minuit, 1967.

(مترجم عن الأمريكية)
يعرف «سابير» الثقافة الصادقة أو الأصلية بقوله :
«ليس ضروريا أن تكون الثقافة الأصلية سامية أو ضعيفة ، يكفى أن تكون متناسقة ومتوازنة ، وأن تعيش فى تطابق تام مع ذاتها . إنها تعبير عن رؤية للوجود ، بالغة التنوع ، ومع ذلك ، هى متسقة وموحدة ، إن كل عناصر الحضارة التى تشكلها ذات دلالة تقوم على ارتباط كل عنصر بالآخر . إنها ، فى أرق أشكالها ، ثقافة تتميز كل سماتها بمعنى ، ولا يثير أى جزء من أجزائها الوظيفية الضرورية إحساسا بالمجهود الضائع أو بالإحباط أو الضغط» . ص : ٣٣٥ .

(١٢) Abdallah Laroui, **L'idéologie arabe contemporaine.** Paris, Maspéro, 1970.

(١٣) Louis Althusser, **Pour Marx.** Paris, Maspéro, 1965.

Maurice Godelier, **Rationalité et irrationalité en économie.** Paris, Maspéro, 1966.

(١٤) أنور عبد الملك ، **الفكر العربي في معركة النهضة** . دار الأدب ، بيروت ١٩٧٤ .

(١٥) أكزافييه دي بانهول ، **المرجع الفرنسي المذكور** ، ص : ٨

(١٦) Ibn Khaldoun, **Les textes sociologiques et économiques de la Mouqaddima.** (G. H. Bousquet) Paris, Marcel Rivière, 1965

ص ص : ٥٤ / ٧٤ .

(١٧) اكزافييه ، المرجع السابق ، ص : ٢١ .

(١٨) نفس المرجع . ص : ٢٤ .

(١٩) نفس المرجع ص ٥٠

(٢٠) Mohamed El Kordi, **Bayeux aux XVIIe et XVIIIe siècles. Contribution à l'histoire urbaine de la France.** Paris, Mouton, 1970.

ص : ١١٤ .

(٢١) اكزافييه ، المرجع السابق ، ص : ٥٢ .

(٢٢) Roger Garaudy, **Pour un dialogue des civilisations.** Paris, Denoël, 1977.

(٢٣) Pierre Rossi, **La cité d'Isis. Histoire vraie des Arabes** Paris, Nouvelles éditions latines, 1976.

(٢٤) المرجع السابق ، ص : ٣٢

(٢٥) روجيه جارودي . المرجع الفرنسي المذكور . ص : ٧

(٢٦) Herbert Marcuse, **L'homme unidimensionnel.** Paris, Minuit, 1968.

(٢٧) صلاح عيسى ، **الثورة العرابية** . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٢ ، ص : ١٩ / ٢٠ .

(٢٨) Hassan Hanafi, **Les méthodes d'exégèse. Essai sur la science des fondements de la compréhension.** le Caire, 1965.

ص : ٢٩

(٢٩) كانت مصر القديمة تحارب الزمان بشبابها ، ولكن يبدو أن الزمن قد قتل مصر الحديثة أو الشابة . هذه إحدى الأفكار التي ترد في قصة **أهل الكهف** لتوفيق الحكيم .

(٣٠) لويس عوض ، **ثقافتنا في مفترق الطريق** . دار الآداب ، بيروت ١٩٧٤ ص ص : ١٦٨ / ١٨٢ .

(٣١) إن فكرة إضفاء طابع مثالي على الغرب في الثقافة الليبرالية سوف تقضي عليها ثورة ١٩٥٢ ، لأن صراعها السياسي مع الغرب في البداية سوف يقيم العلاقات معه على مستوى الواقع وليس مستوى الأيديولوجية .

(٣٢) انظر يحيى حق ، **مصري في باريس** (النسخة الفرنسية ، ترجمة أبو النجا ، الجزائر ١٩٧٣ : ص : ٩٢ / ٩٣) .

(٣٣) توفيق الحكيم **عصفور من الشرق** . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٤ (١٩٣٨) إن المؤلف يعطينا بجانب السمات الإيجابية للغرب مجموعة من السمات السلبية بواسطة شخصية **وايفا نوفيتش** . فهذا الملحد العاقل يبدأ يندم ، في أخريات حياته ، على الروح الدينية التي يتميز بها الشرق ، ويأخذ في انتقاد رجال الدين الغربيين ، وكل الجانب الآلي واللاإنساني للحضارة الغربية . إلا أن هذه الشخصية الباهتة لا توجد هنا ، في نظرنا ، لنقد المجتمع الغربي ، وإنما للإيحاء بفكرة انسحاق الإنسان في المجتمعات الشيوعية . على هذا النحو ، يقيم الكاتب ، وفقا لقواعد الثقافة التوفيقية ، نوعا من التوازن بين نقد العالم الشيوعي من جهة ونقد العالم الغربي من جهة أخرى ، ذلك الذي تدل على مثاليه آلام « أندريه » البطل الثاني ومشاكل أسرته التي تنتمي إلى الطبقة العاملة ص : ٤٠ / ٤١ و ١٤٨ / ١٦١ .



تتناول المجلة فى أعدادها القادمة الموضوعات والقضايا التالية :

* الأدب المقارن .
* النقد والعلوم الانسانية .
* تراثنا الشعرى .
* عباس العقاد .
* الأسلوبية .
* تراثنا النقدى .
* الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين فى الوطن العربى والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام والمشاركة بالكتابة .



* رسائل جامعيه

أثر ت . س . إليوت فى و . هـ . أودن

* تقارير

فى ندوة الحوار العربى الأوربى بهامبورج

رسائل جامعية

أثر ت. س. إليوت في و. هـ. أودن

في تمام الساعة السادسة من مساء السبت ١٨ سبتمبر ١٩٨٢ . نوقشت في مبنى قسم الجغرافيا التابع لكلية الآداب . جامعة القاهرة . رسالة الدكتوراه المقدمة من ماهر شفيق فريد ، المدرس المساعد بآداب القاهرة . وموضوعها «أثر الشاعر الأمريكي المولد/الإنجليزي الجنسية ت . س . إليوت في الشاعر الإنجليزي المولد/الأمريكي الجنسية (و . هـ . أودن» .

وكانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور مجدى وهبة . الأستاذ غير المتفرغ بجامعة القاهرة (مشرفا) . والدكتور عادل سلامة رئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية المعلمين ، جامعة عين شمس ، والدكتور عبد العزيز حمودة الأستاذ بجامعة القاهرة (عضوين) .

وقد دامت المناقشة ساعتين ونصف الساعة . قررت اللجنة بعدها منح الباحث درجة الدكتوراه في اللغة الإنجليزية وآدابها بمرتبة الشرف الأولى .

وترمى هذه الرسالة ـ كما يدل عنوانها ـ إلى دراسة أثر ت . س . إليوت (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) في و . هـ . أودن (١٩٠٧ ـ ١٩٧٣) في أربعة ميادين : النقد الاجتماعي ، والنقد الأدبي ، والشعر ، والمسرحية الشعرية .

ينتمي إليوت وأودن ، كلاهما ، إلى ذلك الموروث المتميز من الشعراء ـ النقاد الإنجليز؛ فنقدهما يلقى الضوء على شعرهما ، وشعرهما يجسد مبادئهما النقدية . كانا في شعرهما معنيين بقضايا كبرى : مكان الإنسان في العالم ، العلاقة بين الزمن والأبدية ، العلاقة بين الحياة والفن . وفي نقدهما الاجتماعي والأدبي على السواء . عالجا قضايا متشابهة : معنى الثقافة ، تحديات الحياة العصرية . الموروث والتجديد . وكانت الإجابات التي توصلا إليها متشابهة ، وإن لم تكن متطابقة .

في ضوء هذه المشابهات . تسعى الرسالة إلى العثور على إجابات عن الأسئلة التالية : ما الذي يدين به أودن لإليوت ؟ وهل يدين له إليوت بشئ في مقابل ذلك ؟ وهل كان تأثير إليوت عليه نافعا أو ضارا ؟ وهل كان أودن لايعدو أن يكون مقتفيا أثر إليوت، أو أنه أسهم في الأدب الإنجليزي بشئ أصيل ؟

الفصل الأول من الرسالة : «إليوت وأودن ـ سجل تاريخي» يقدم الخلفية التاريخية لهذه القضية . إنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام : (١) تعارف الشاعرين . (٢) إليوت باعتباره ناشرًا لأعمال أودن . (٣) رأى إليوت في أودن .

اكتشف أودن عمل إليوت لأول مرة في عام ١٩٢٦ حينما كان طالبا جامعيا في كلية كرايست تشرش إحدى كليات جامعة أوكسفورد . وقد كان توم دريبرج أحد أصدقاء الروائي إيفلين وو ـ هو الذي وجه نظر أودن إلى شعر إليوت . كان هذا الكشف نقطة تحول في حياة أودن ، فقد غير من شخصيته . ومن أسلوبه الشعرى ، ومن تصوره لما يجب أن يكون عليه الشعر .

وقد تبنى إليوت عمل أودن ونشره في مجلته المسماة «المعيار» (ذاكرايتريون) ومن خلال دار النشر التي كان أحد مديريها . دار «فيبر وفيبر» بلندن) بدأت علاقتها عندما قدم أودن في يونيه ١٩٢٧ مجموعة قصائد للدار بهدف النشر . وبرغم أن إليوت رأى ، عند قراءتها ، أنها غير صالحة للنشر ، فقد عبر لأودن عن رغبته في متابعة أعماله القادمة . وبعد ذلك بثلاثة أعوام نشر إليوت مسرحية أودن القصيرة المسماة «مدفوع من كلا الجانبين» في عدد يناير ١٩٣٠ من مجلة «ذاكرايتريون» . وفي ذلك العام نفسه نشر إليوت أول ديوان لأودن ، وعنوانه «قصائد»، وأصبحت دار النشر التي يرأسها صاحبة الحق في إخراج كل أعمال أودن في المستقبل .

ويذكر ستفن سبندر ـ صديق أودن ـ أنه «من بين كل أبناء جيلي ، كان إليوت يعجب بأودن أكثر ما يعجب» (كتاب «الثلاثينيات ومابعدها» ، الناشر كولنز / فونتانا . ١٩٧٨) . ولم يكن هذا الإعجاب ، على أية حال . خاليا من التحفظات . فعلى سبيل المثال عندما وصف أودن تنسون يوما بأنه أغبى الشعراء الإنجليز العظماء . علق إليوت بقوله : «لو كان أودن عالما حقا . لوسعه أن يجد شعراء آخرين أشد غباء» . ولايدرى أحد حتى اليوم من الشعراء الذين كان إليوت يفكر فيهم عندما قال هذه الكلمة .

ويفحص **الفصل الثاني** «كتابات أودن عن إليوت» إشارات أودن إلى الشاعر الأكبر . في نثره وشعره على السواء . لقد نظم أودن قصيدة عنوانها «إلى ت . س . إليوت في عيد ميلاده الستين» (١٩٤٨) لم تكن مجرد تحية شكلية . وإنما كانت قصيدة جيدة في حد ذاتها . إنها تستخدم لغة إليوت ذاته ولغة القصص البوليسي ـ الذي كان كلا الشاعرين به مولعا ـ لكي توحى بما كان إليوت يعنيه لدى جيل اودن .

كذلك كتب أودن ـ في فترات متفرقة من حياته ـ خمس مقالات عن إليوت . نشرت في مجلات أدبية مختلفة . وكتب مراجعة لمختارات إليوت من شعر كبلنج ، كما أنه كثيرا ما كان يشير إلى إليوت في مقالاته ومحاضراته ومراجعاته للكتب .

والفصل الثالث يعالج أثر إليوت فى نقد أودن الاجتماعى . وهنا كان من الضرورى أن نفرق بين فكر أودن قبل ١٩٣٩ تقريبا وبعد ذلك التاريخ . لقد كان أودن ــ فى مرحلته الباكرة ــ معرضا لعدد من المؤثرات . فمن ناحية هناك قدرية مأساوية فى جوهرها، أقرب إلى ما نجده لدى الشاعر والروائى توماس هاردى . وهذه القدرية ترتد بأصولها إلى الشعراء الأنجلوسكسون ، بل ترتد ، أبعد من ذلك ، إلى عالم ما قبل المسيحية : عالم الكتاب المسرحيين الإغريق ، وأساطير الشمال . ومن ناحية أخرى هناك نزعة تجريبية بعض مفكرى القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، ممن طمحوا إلى إقامة نظرياتهم على أساس علمى ، كماركس وفرويد . وعقب عودة أودن من الحرب الأهلية الإسبانية فى عام ١٩٣٧، بدأ فكره السياسى والاجتماعى يمر بتغيرات جوهرية . لقد بدأت آماله المعقودة على الطهارة الثورية لليسار تتحطم ، وبدأ يدرك أن المذهب الإنسانى الليبرالى الذى كان حتى ذلك الحين مؤمنا به قد عجز عن الوقوف فى وجه الفاشية والنازية . وكشف عن بعض علماء اللاهوت البروتستانتى من أمثال سورين كيركجارد ورينولد نيبور . وتأثر ببعض المفكرين المسيحيين من أمثال س . لويس ، وتشارلز وليمز ، وت . س . إليوت . تضافرت هذه العوامل كلها على إعادته إلى إيمان صباه . وبديهى أن هذا التحول لم يتم بين عشية وضحاها ، فقد اقتضاه الانسلاخ عن لاأدرية شبابه نضالا روحيا وتفكيرا شاقا ، ولكنه تمكن فى النهاية من العودة إلى أحضان الدين .

ويتناول الفصل الرابع أثر إليوت فى نقد أودن الأدبى . كان هذا الأثر عميقا ، لازم أودن طيلة حياته . لقد شكل ذوق إليوت الأدبى أودن (فجعله مثلا يميل إلى دريدن وينفر من شيلى) كما شكل آراءه فى طبيعة الشعر ، والميزان الشعرى للقيم . وقد انتهى المطاف بأودن إلى أن يصير ، كإليوت ، مناهضا للرومانسية ، ومؤمنا بالتقاليد واللاشخصية ، وأن يكون رد فعل ضد ذاتية الرومانسيين من شعراء القرن التاسع عشر .

وإذ كان أودن ممثلا للجيل الذى جاء بعد جيل الحداثة ــ باوند وإليوت وجويس ــ فقد تكونت تصوراته للشعر فى كنف إليوت ؛ فإن إيمانه باستمرارية الماضى والحاضر ، وكون الشاعر صانعا واعيا ، يتلاقى ــ من حيث الأساس ــ مع آراء إليوت وت . إ . هيوم وغيرهما ممن رفعوا لواء الكلاسية الجديدة فى العقود الأولى من هذا القرن .

على أن دين أودن لنقد إليوت ــ رغم جسامته ــ كان أقرب إلى الإيحاء المخصب الذى يولد رؤى نقدية جديدة . فعلى الرغم من أن كثيرا من افتراضات إليوت الفكرية ترى وراء نقد أودن ، فإن هذا الأخير لم يكن قط مجرد مردد للصدى ، أو محاك لإليوت محاكاة عمياء . إن كلمات وعبارات من إليوت لاتفتأ تعاود الظهور على سطح كتاباته، ولكنه يوظفها دائما فى خدمة عقل أصيل مستقل .

ويعالج الفصل الخامس أثر إليوت فى شعر أودن . إن انجلترا ــ فى عمل أودن الباكر ــ أشبه بأرض جدباء تقف فى حاجة ماسة إلى مياه النعمة والإيمان . فثمة رغبة عميقة فى الموت ــ من طراز ماقد تحدث عنه فرويد ــ تنخر فى لباب حضارتنا . فالعلاقات الشخصية مقضى عليها بالفشل ، وتلك نتيجة محتومة لمناخ الفكر والشعور المريض . والرجال لايستطيعون أن يتحرروا من عقدهم الأوديبية . وأن يطرحوا وراءهم قبضة أمهاتهم الخانقة . والعلاقات بين الجنسين شقية ، والجنسية المثلية موضع مطاردة واضطهاد . وربما كان فكر أودن فى هذه الأمور وغيرها متأثرا بفكر الروائى إ . م . فورستر ، وكذلك صديقه كريستوفر إيشرود .

ونجد كثيرا من الأساليب الفنية التى يستخدمها أودن فى شعره ــ الرمزية ، وصور المدينة الكبيرة ، ومنطق الخيال ، والمنهج الإلماعى أو الإشارى دروسا لقنها عن إليوت .

وإذا كانت نظرة إليوت إلى انجلترا الحديثة على أنها أرض جدباء ، اقتصاديا وروحيا ، قد استأثرت بخيال أودن فى الثلاثينيات ، فإن أودن لم يستسلم لما يرى فيه البعض « نزعة انهزامية » من جانب إليوت . لقد كان الشاعر الأصغر سنا أكثر تفاؤلا بطبيعته ، ومن ثم فقد عمد إلى الرد على تشاؤمية قصيدة إليوت « الأرض الجدباء » (١٩٢٢) بالتماس الخلاص فى علم النفس الفرويدى وفى الماركسية . وحينما أخفقت هذه الوسائل بدأ ــ كإليوت ــ يعود إلى حظيرة المسيحية .

ونحن نجد أودن طوال حياته الشعرية ، وخلال تطوره من داعية يسارى إلى شاعر كلاسيكى جليل ، قد ظل محتفظا بالكثير من ملامح مرحلته الإليوتية : النغمة الساخرة ، والصور المغربة ، وتغيرات المفتاح والنغمة ، والاقتضابات العقلية واللفظية التى تولد ألوانا من الغموض .

كان كلا الشاعرين ــ من ناحية المادة ــ مهتما بقضايا ميتافيزيقية ودينية إلى جانب اهتمامه بالأزمة الاجتماعية ومظاهر التفكك الثقافى . ويبدو أن معالجة إليوت لهذه الموضوعات كانت أدوم أثرا ، وأبقى على الزمن ، من معالجة أودن لها . أو كما يقول الناقد أ . آلفارز فى أحد كتبه : «على حين حور إليوت حساسية عصره ، لايعدو أودن أن يكون قد اقتنص نغمته» .

بلغ أثر إليوت فى شعر أودن ذروته فى ثلاثة عقود هى : الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات . أما بعد ذلك فقد إنتهج أودن دربا مستقلا ، ودخل مرحلة « هوراسية » كلاسيكية ، يظهر لنا بها فى صورة رجل متحضر ، ذى سخرية رهيفة ، يحب بيته الدافئ وما ألفه من أصدقاء وأثاث ، وينظر بكثير من الشك إلى قضايا العالم الأكبر من حوله . ولم تنتج هذه المرحلة الأخيرة شيئا فى مثل شموخ « الرباعيات الأربع » ــ نتاج شيخوخة إليوت ــ ولكننا لانستطيع أن نخلص من هذا إلى القول بأن أعمال أودن الأخيرة تمثل انحدارا عن مستوى أعماله الأولى ؛ فهى أعمال جيدة فى حد ذاتها ، وإن لم تكن ــ فيما يحتمل ــ قادرة على أن تخلد خلود أعمال إليوت الأخيرة .

ويناقش الفصل السادس أثر إليوت فى مسرحيات أودن الشعرية . نمت «مدفوع من كلا الجانبين» (١٩٢٨) و «رقصة الموت» (١٩٣٣) على أثر شذرتين دراميتين لإليوت نشرتا لأول مرة فى مجلة «ذاكرايتريون» فى ١٩٢٦ ــ ١٩٢٧ تحت عنوان «سوينى فى نزاله» . أما مسرحيات أودن الثلاث التالية ــ وكلها مكتوب بالاشتراك مع كرستوفر إيشرود ــ فهى تردد عدة أصداء من مسرحيتى إليوت «الصخرة» (١٩٣٤) و«جريمة قتل فى الكاتدرائية» (١٩٣٥) ، من شعر إليوت الباكر . كان إليوت وأودن يشتركان ، كلاهما ، فى نفورهما من مواضعات المسرح الطبيعى المغرق فى الواقعية، وفى فطنتهما إلى الإمكانات الدرامية التى تنطوى عليها أشكال مسرحية أقدم عهدا، من قبيل مسرحيات الأخلاق فى العصور الوسطى ، والجوقة فى المسرح الإغريقى . وبالرغم من أن حياة أودن المسرحية كانت قصيرة الأمد ــ ظهرت آخر مسرحية له «على التخم» عام ١٩٣٨ ــ فقد أحسن استخدام ماتعلمه من تجارب إليوت الدرامية .

بعد هذه الفصول الأربعة ــ وهى مركز الرسالة ــ نجد فصلا عنوانه «أكان إليوت مدينا لأودن ؟» . عن هذا السؤال نجيب الباحث بالإيجاب ، مع بعض التحفظات ؛ فثمة دلائل على أن مسرحية أودن المسماة «رقصة الموت» (١٩٣٣) قد كان لها بعض الأثر فى مسرحية إليوت المسماة «الصخرة» (١٩٣٤) . إن العملين يشتركان فى الكثير : النكهة السياسية المعاصرة ، والبحث عن مخلص ، والإشارة إلى الغزو الدانمركى لانجلترا ، ونزعة معاداة السامية لدى بعض الشخصيات ، واستخدام المصطلح العامى ، بل النظم الركيك عمدا فى بعض المواقف .

كذلك خلفت مسرحية أودن المسماة «الكلب تحت الجلد» (١٩٣٥) ومسرحيته «صعود ف ٦» (١٩٣٦) ــ وبالأخص هذه الأخيرة ــ بعض آثار على مسرحية إليوت «اجتماع شمل الأسرة» (١٩٣٩) . على أن أودن لم يؤثر فى اتجاهات إليوت

الاجتماعية أو السياسية . وقد كان إليوت ، عادة ، يحيل ما أخذه من أودن إلى شئ أفضل ، أو على الأقل إلى شئ مختلف .

وتنتهى خاتمة الرسالة ، بعد أن تجمل ما فصلته من خيوط ، إلى عدد من النتائج أهمها :

١ ـ أثر إليوت فى شعر أودن من حيث الموضوع والتقنية على السواء . لقد شكل إليوت نظرية أودن إلى حضارتنا ، كما زوده بالأدوات الفنية القادرة على أن تعكس فوضاها وشذريتها .

٢ ـ كان نقد إليوت الاجتماعى من العوامل المساعدة على إعادة أودن إلى المسيحية ، وتبصرته بأوجه النقص فى نظريات فرويد وماركس وغيرهما . وكناقد أدبى ، أثر إليوت فى أودن من حيث الإيمان بفكرة الموروث ، وطبيعة الشعر ، ودور الشاعر فى المجتمع الحديث .

٣ ـ كان أثر إليوت فى أودن على العموم أثرا محمودا ، فهو لم يؤد إلى المحاكاة العمياء، وإنما خلق مصطلحا شخصيا فرديا متميزا . وعلة ذلك ـ كما يقول أ . ت . تولى فى كتابه «شعر الثلاثينيات» ـ هى أن أودن كان ينظر إلى إليوت «على أنه قدوة تحتذى أكثر منه نموذجا ينسخ» .

٤ ـ لم يكن التأثير قادما على الدوام من اتجاه واحد، إذ يبدو أنه قد كان لأودن بعض الأثر فى مسرح إليوت فى الثلاثينيات .

ويبقى ـ فى النهاية ـ أن نضيف أن إليوت لم يكن ، بحال من الأحوال ، المؤثر الوحيد ، أو حتى المؤثر الأكبر ، فى أودن . فهناك دانتى ، ولانجلاند ، وبوب، الذين قال أودن يوما إنهم أكبر المؤثرات على إنتاجه . وإلى هذه الأسماء ربما ينبغى أن نضيف اسم توماس هاردى الذى اكتشفه أودن لأول مرة عام ١٩٢٣ ، وظل من شعرائه المفضلين طوال حياته .

ثمة اتجاه بين النقاد المعاصرين إلى التمييز بين موروثين من تقاليد الشعر الإنجليزى : فهناك من ناحية موروث رمزى نشأ فى فرنسا (وكان شاعر وناقد أمريكى ـ إدجار آلان بو ـ من رواده) وتجلى فى أعمال بودلير ولافورج وكوربيير، وغيرهم ، ثم استنبته باوند وإليوت فى تربة انجلترا . وهناك ، من ناحية أخرى ، موروث إنجليزى صميم يضرب بجذوره ـ كما يقول الناقد صمويل هاينز (ملحق التايمز الأدبى ، ٤ فبراير ١٩٧٧)ـ فى غنائيات العصور الوسطى ، وقد نقله إلى القرن العشرين توماس هاردى ، مارا بشعراء من طراز وردزورث وجون كلير . ومن رأى كاتب هذه الرسالة أن الزمن قد يثبت أن إنجاز أودن الفريد يتمثل فى جمعه بين هاتين الجديلتين من جدائل الموروث . لقد زاوج أودن بين عالمية الموطن الإليوتية ، وإنجليزية هاردى الصميمة . ومن اجتماع هذين العنصرين فى عمله خلق فنا مبتكرا عصرى المذاق من ناحية ، وتقليديا راسخ الجذور من ناحية أخرى .

وتنتهى الرسالة بقسم ببليوجرافى يضم (١) ببليوجرافيا عن الأعمال المذكورة فى البحث (٢) ببليوجرافيا عن أغلب ما كتب عن أودن بمختلف اللغات فى الفترة من ١٩٧٦ ـ ١٩٨٢ (٣) ببليوجرافيا عن أودن فى اللغة العربية (ترجمات ودراسات) فى الفترة من ١٩٤٨ إلى ١٩٨٢ .



تقارير

● فى ندوة
الحوار العربى الأوربى
بهامبورج ●

ازدواج المنطلقات وأحادية النظرة وذاتية الخطاب

صبرى حافظ

تنطوى العلاقة بين العرب وأوروبا على قدر كبير من الكثافة والتوتر والتعقيد، ليس فقط لأنها علاقة حركية مشروطة بقدر كبير من الحتمية والقدرية التى لافكاك منها، أو لأنها علاقة تاريخية تمتد فى أغوار إلى قرون وقرون وتتبدى عبر كل مرحلة تاريخية معينة فى صورة متميزة ورداء جديد، وإن لم تخل هذه الصور جميعا من سمت التوتر والتعقيد، ولكن أيضا لأنها علاقة بين قطبين حضاريين متباينين،بل متنافرين. ومن هنا فإنها تنهض على جدلية الجذب والتنافر واستهواء الضد لنقيضه ورغبته فى الاستحواذ عليه والصراع معه وأحيانا تدميره؛ وتنطوى عبر مراحلها التاريخية على قدر كبير من تبادل الأدوار والمواكز، حيث تخضع حضارة لأخرى مرة ثم تعود هذه الحضارة الخاضعة فتنهض من كبوتها، بل تخضع الحضارة التى هزمتها من قبل لنفوذها وأحيانا لسيطرتها الكاملة.

ومنذ وعى كل جانب من الجانبين بوجود الآخر وهذا التوتر القائم على الجذب والتنافر لا ينتهى بينهما. فقد غزا العرب أوروبا عسكريا وفكريا إبان ازدهار الدولة العربية فى العصرين الأموى والعباسى. ثم دارت الدوائر وحاولت أوروبا غزو العرب إبان الحروب الصليبية، وما إن تصورت أنها حققت انتصارها حتى هبُ العرب بقيادة صلاح الدين وردوا فلول الجيوش الأوروبية خائبة على أعقابها. وعكفت أوروبا على جراحها تدرس وقائع هزيمتها وتهضم كل إنجازات النهضة العربية. ثم لا تلبث النهضة العربية الحديثة فى مطالع القرن التاسع عشر أن تدق بجيوش محمد على أبواب أوروبا فى حرب المورة فتجتمع أوروبا لتوقف الزحف العربى، بل تشرع بعد ذلك بعقود قليلة فى فرض حمايتها أو انتدابها أو احتلالها على أجزاء مختلفة من الوطن العربى فارضة،عليها رؤاها الحضارية وثقافتها.

لكن الصحوة العربية التى بدات فى عصر محمد على فى مصر لم تسمح للاستعمار الأوروبى الحديث فى القرن الماضى أن يستقر للحظة

هائلا فى أى بقعة من أرض الوطن العربى ؛ فتتواصل ضده المقاومه الشعبية والوطنية منذ البداية ـ وهذا مالم يحدث فى بقاع كثيرة أخرى، استطاعت أوروبا استعمارها وتوطيد سيطرتها عليها دون مقاومة تذكر فى هذا الوقت ـ واستمرت هذه المقاومة وتواصلت طوال الحقبة الاستعمارية وحتى تخلص الوطن العربى من الاستعمار كلية ، وإن فشل حتى الآن فى انتزاع آخر خناجره الكريهة والمغروزة فى قلب الوطن العربى فى فلسطين المحتلة .

ولاتزال هذه العلاقة الكثيفة المتوترة فاعلة فى واقعنا المعاصر وهذا التوتر والكثافة والتعقيد هو الذى فرض ، أو بالأحرى طرح فى مرحلة جديدة من مراحل هذه العلاقة الفاعلة شعار الحوار ومنطقه . ويفترض الشعار بطبيعة اسمه ذاتها منطق الندّيّة والجدّيّة والرغبة الصادقة فى الفهم والتّفاهم وتشييد جسور التواصل العقلى التى تعبر عليها ـ فى اتجاهين لا اتجاه واحد ـ المصالح والرؤى والمنافع،وتوثق عبرها عرى العلاقة وتزدهر فاعليتها . فكيف تم هذا الحوار ؟ وماطبيعة ندوة الحوار الأوروبى العربى التى عقدت بهامبورج بين ١١ ـ ١٦ أبريل (نيسان) ١٩٨٣ والتى خصصت للجانب الثقافى والحضارى فى هذا الحوار ؟ وهو فى الواقع أخطر الجوانب جميعا وأهمها وأكثرها قدرة على ترسيخ القواعد التى ينطلق منها الحوار فى شتى المجالات الأخرى . وماذا جرى فى هذه الندوة الهامة التى أنفق عليها العرب والأوروبيون ببذخ و سخاء ؟

بين التخصيص والعمومية

ومن البداية نلمس نوعا من الازدواجية فى منطلقات فهم كل من الطرفين لطبيعة هذا اللقاء ونوعيته . فلم يكن اللقاء من نوعية الاجتماعات الاحتفالية الضخمة التى تكرس لها الأمكانيات الهائلة وينفق عليها ببذخ وسخاء ، دون أن تتمخض عن حصاد يتناسب مع مابذل فيها من جهد وما علق عليها من آمال ، وكأن المقصود هو الطقوس الاحتفالية ذاتها ومايصاحبها من ضجيج إعلامى ، وإن كان فيه الكثير من ملامح هذه الاجتماعات وسماتها الاحتفالية ، وكأن القضية المطروحة ليست إلا مجرد تكأة لعقد تلك الاجتماعات التى ما تلبث أن تدير ظهرها لتلك التكأة ، لتستمتع بما يتيحه الأجتماع ذاته من مراسيم ، وتستهويها جلسات التشدق بالألفاظ وطقوس التنويم بالخطب والكلمات وألاعيب البلاغة اللفظية .

ولم تكن الندوة أيضا من نوعية اللقاءات الهادئة المتواضعة التى تكرس جل جهدها للدرس الدقيق لقضية ، أو البحث الموضوعى الرصين لأبعاد مشكلة واستقصاء شتى احتمالاتها ، وتتفتق عن مشروعات بناءة ونتائج ملموسة واضحة ، وإن كان فيها أيضا شىء كثير من سمات هذه اللقاءات الرصينة الجادة، لأن عنوانها المتواضع «ندوة» أو **Symposium** بالإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية ـ فهى كلمة لاتينية تستعمل فى معظم اللغات الأوروبية ـ ينطوى على رغبة واضحة فى اعتماد أسلوب حلقات العمل والجدل الثقافى المعمق .

غير أن الندوة فى الواقع جاءت خليطاً هجيناً من الأسلوبين؛ فبرغم عنوانها المتواضع «ندوة» فقد جمعت أكثر من ١٥٠ مشاركا بالصورة التى جعلتها أقرب إلى المؤتمرات الفضفاضة منها إلى الندوات وحلقات البحث . ولاغرو فإن وراءها الإمكانيات المادية والتنظيمية لمجموعتين من أقوى المجموعات الإقليمية فى عالمنا المعاصر وهما مجموعة الدول العربية ممثلة فى جامعة الدول العربية،ومجموعة السوق الأوروبية المشتركة ممثلة فى هيئة المجموعة الأوروبية . ومن هنا ظلت هناك درجة من التوتر بين طموحات هذه الندوة الأكاديمية والعلمية وبين الطبيعة السياسية والأهداف الحضارية الشاملة الكامنة وراء الدعوة لمثل هذه الندوة والمتمثلة فى نوعية الإجراءات التنظيمية وتكوين الوفود الممثلة لكل جانب من جانبى الحوار .

إجراءات ذات مغزى

ومن البداية سنجد أن جغرافية المكان الذى عقدت فيه الندوة ، وعملية تنظيمها وطبيعة الاختيارات الصغيرة ، ونوعية التمثيل ، لاتقل فى أهميتها ودلالتها عن الرؤى التحتية العميقة التى ينهض عليها هذا الحوار عما دار فى جلسات هذه الندوة العامة ، أو فى حلقات بحثها المتخصصة ، من مداولات ومناقشات ، أو ما وصلت إليه فى نهاية اجتماعاتها المتصلة من توصيات وقرارات . وكان من أهم هذه الإجراءات الدالة اختيار ألمانيا مكانا لعقد هذه الندوة؛ فألمانيا من أكثر دول المجموعة الأوروبية براءة من الدم الذى أريق طوال القرنين الأخيرين فى ساحة الصراع العربى الأوروبى ؛ وهى، فى نفس الوقت واحدة من كبريات دول المجموعة الأوروبية ومن أكثرها تأثيرا فيها وأنجحها اقتصاديا وحضاريا ؛ ناهيك عن إسهامها الفكرى والحضارى المتميز ؛ فهى موطن كانت وهيجيل وأدورنو ، وجوته وشيلر وهاينى وتوماس مان وهيرمان هيسه ، وباخ وبيتهوفن وفاجنر وغيرهم من كبار الهامات الفكرية والإبداعية فى الثقافة الأوروبية؛ كما أنها ـ وهذا أمر جوهرى بالنسبة لهذا الحوار ـ مهد واحدة من أكثر حركات الاستشراق عمقا واستيعابا وموضوعية فى معرفة الثقافة الإسلامية والعربية ودراستها وخدمة تراثها الفكرى والروحى واللغوى على السواء . ومن هنا كان الاختيار محاولة من الجانب الأوروبى لنزع سلاح الجانب العربى وإلغاء تحفظاته من جهة، ولطرح الإرث الأوروبى الكئيب ضد الشرق خلف ظهره من جهة أخرى .

واختارت ألمانيا بالتالى مدينة هامبورج ليدور فيها هذا اللقاء . فهى واحدة من أبرز مدن عصبة المدن الهانسية الحرة ، وهى بوابة أوروبا الشمالية ، لا بوابتها على الجنوب الذى يقع فيه الوطن العربى وإنما بوابتها على الشمال والغرب وعلى العالم من خلالها . فأوروبا لا تريد أن ترى العالم من خلال الانفتاح المباشر عليه،وإنما من خلال تمريره عبر مرشح ثقافتها الغربية والشمالية . وهى ـ أى هامبورج ـ معقل الحداثة ومهد فكرة الحرية الغربية البرجوازية التى نهضت على دعامتها الفكرية الحضارة الغربية المعاصرة .

ينطوى هذا الاختيار الجغرافى إذن على افتراض مبدئى أو على مصادرة جوهرية مؤداها أن جذور النهضة الأوروبية الحالية لا تنهض

على اللقاء بإنجازات الحضارة العربية والإسلامية الزاهية فى العصور الوسطى ، وإنما على فكرة الحرية الفردية التى انبثقت عن عصبة المدن الهانسية الجرمانية القديمة . ومع أن المانيا عهدت بمسؤولية تنظيم هذه الندوة إلى معهد الاستشراق الألمانى بجامعة هامبورج فإنه آثر ألا يعقد جلساتها فى قاعات المعهد أو مدرجات الجامعة ، وإنما فى قاعات واحد من الفنادق القديمة الباذخة وهو فندق أطلانتيك الذى يطل على بحيرة إليستر الجميلة فى قلب المدينة القديمة ، وكأنما يحرص على تجريد اللقاء من طابعه الجامعى الضيق،وأن يعطيه بعدا احتفائيا عاما .

التمثيل بين الاعتذارية والدفاعية

فإذا كان لهذا الحوار أن يبدأ فلابد أن يبدأ جغرافيا على أرض أوروبية،وأن ينطلق من فوق منصة أوروبية عامة ، حتى لوكانت جامعة الدول العربية هى التى دعت إليه . وحتى تبرهن أوروبا على أهمية هذا المنطلق ودلالته فقد عمدت إلى اختيار ممثلى الجانب الأوروبى فى هذا الحوار بطريقة جيدة . إذ عهدت إلى كل بلد من بلدان المجموعة الأوروبية باختيار الوفد الذى يمثله فى هذا الحوار من ٦ ـ ١٠ أشخاص . وحاولت البلدان الأوروبية عموما أن تختار وفدها من بين أفضل المتخصصين فيها فى شئون العالم العربى أو الإسلامى ، وأكثرهم خبرة به فى كل بلد من هذه البلدان .

كان هذا هو جوهر الاختيار وإن اختلفت مظاهره وتبدياته قليلا من بلد إلى آخر . فبينما كان أغلب ممثلى إيطاليا وهولندا وأيرلندا من أساتذة الجامعة المتخصصين فى الدراسات العربية والإسلامية ، فإن كلا من فرنسا وألمانيا وبلجيكا حاولت تحقيق نوع من التوازن بين الجامعيين والسياسيين من سفراء أو ساسة متخصصين فى الشئون العربية . أما انجلترا فقد حاولت تحقيق توازن أعرض بين الجامعيين والكتاب والإعلاميين والساسة . إذن فقد قدم الجانب الأوروبى أفضل عناصره الدارسة للعالم العربى ، أو صاحبة الخبرة الطويلة فى التعامل الإعلامى أو السياسى معه ، وكأنه يريد أن يؤكد معرفته الجيدة بالعالم العربى ، بمشاكله وقضاياه ، وأن يعتذر عن سنوات التشويه الطويلة لسمعة العالم العربى والإسلامى ، وعن الصورة المشوهة التى رسمتها للعربى أجيال متلاحقة من ناشرى الأغاليط والتحيزات .

فماذا فعل الجانب العربى ؟ بدلا من أن يقدم العرب أفضل المتخصصين بينهم فى الدراسات الأوروبية ، وأصحاب الخبرة الطويلة فى التعامل الحضارى والثقافى والعلمى معها ، كان عدد كبير من المشاركين العرب من موظفى الجامعة العربية الرسميين،الذين وجدوا فى الندوة فرصة سانحة لسفرة أوروبية مدفوعة التكاليف ، دون أن تكون لديهم القدرة على الإسهام فى أى حوار علمى خلاق وكان عدد قليل منهم من الوجوه الثقافية والرسمية والتقليدية فى بعض بلدان الوطن العربى ،التى فهمت أنها موفدة للدفاع عن سياسات حكوماتها الرسمية ، لا للمشاركة فى حوار فكرى وثقافى مجهد ، وكان ثمة عدد أقل من مثقفى العرب ودارسيهم،لا يتجاوز عددهم أصابع اليد الواحدة ، بل إن واحدا من أبرز المثقفين العرب الذين شاركوا فى هذا اللقاء بفعالية واقتدار وهو الأستاذ محمد أركون جاء ممثلاً لإحدى الجامعات الفرنسية .

ويبدو أن هذا الخلل الشديد فى التمثيل وتهافت مستوى الجانب العربى ليس نتيجة لغياب أو تغييب المثقفين المصريين عن هذا اللقاء ، ومعظم المثقفين الثوريين فى مختلف بلدان الوطن العربى فحسب ، ولكنه أيضا امتداد لتشكيل اللجنة المتخصصة فى التعاون الثقافى،والمنبثقة عن الحوار العربى الأوروبى،والتى أعدت موضوعات هذه الندوة ، إذ تكونت اللجنة من خمسة أعضاءأوروبيين كان اثنان منهما سياسيين هما إيرهارد كونت (الخارجية الألمانية) وبورى بوزينى (الخارجية الإيطالية)،وثلاثة من أساتذة الجامعة هم د. أندريه ريمون (جامعة إيكس آين بروفانس الفرنسية)،ود. ديريك هوبوود (جامعة أكسفورد الإنجليزية)،ود. فان نيوونهويز (معهد العلوم الاجتماعية الهولندى بلاهاى) ، وخمسة أعضاء عرب كانوا جميعا من موظفى الجامعة العربية بتونس وهم السادة الطاهر جيجا ، وإميل الكيك ، وفايز عبد النبى ، وشحاته خورى ، وموفق عبد القادر . وقد يكونون جميعا من الموظفين الأكفاء لكن لم يعرف عن أيٍّ منهم إسهامه البارز فى ميدان الدراسات الغربية ، أو حتى العربية المعاصرة على ساحة الوطن العربى ، وليس بينهم واحد من كبار مثقفى الوطن العربى ، أو أبرز مفكريه المعاصرين .

وقد كان لهذا الخلل الواضح فى التوازن بين ممثلى المجموعتين فى اللجنة التى أعدت لهذه الندوة ، وبالتالى فى المشاركين من الجانبين فى الندوة ذاتها ، أثره الواضح على تأرجح الحوار بين الاعتذارية والدفاعية وغياب الندية ، وبالتالى الجدية عن ساحته : اعتذارية الجانب الأوروبى عن عدم فهمه أو إساءته للجانب العربى تاريخيا أو آنيا ، وهى اعتذارية تنطوى على جانب كبير من الدماثة والأدب ، فلايزال معظم الذين حضروا من الجانب العربى غير قادرين على تقديم مايستحق الفهم ، أو يدعو إلى تجاوز مرحلة الإساءة . ودفاعية العرب عن أنفسهم وتاريخهم القديم أو الحديث ، هى دفاعية تفتقر إلى الكياسة والموضوعية ، وتنطوى على اعتراف بالذنب أو الدونية ، وإلا فلماذا يدافع الإنسان عن نفسه إن لم يكن موضع ذنب أو موضع تهمة . كما أنها قد أوقعت معظم ممثلى الجانب العربى ـ دون دراية من أغلبهم ، أو تبصّر ـ فى براثن أنشوطة الرؤية الشائهة والسائدة عن العرب ، والتى تسرى فى عروق كل مدارس الاستشراق الغربى على اختلاف منازعها واتجاهاتها ، تلك الرؤية التى تزعم أن العرب أناس ذوو حضارة عظيمة دارسة ، ولا حاضر لهم سوى حاضر متخلف يثير الشفقة .

وقائع الندوة

ولكيلا نستبق العرض بالنتائج،علينا أن نتعرف أولاً على وقائع هذه الندوة ، وما طرح فى قاعاتها من قضايا ، وما دار فى جلساتها من مداخلات ومناقشات . ومن البداية سنجد أن وقائع هذه الندوة قد انقسمت إلى قسمين كبيرين ، أولها وأكبرهما هو قسم الحوار العام

الذى قدمت فيه البحوث ، وطرحت فى ساحته معظم المداخلات الفكرية والمساجلات النظرية والمنهجية ، وثانيهما هو قسم حلقات العمل الذى انقسم بدوره إلى ثلاث حلقات : أولاها لدراسة آفاق التبادل الثقافى ومشروعات التعاون فى البحوث والمطبوعات ، وثانيتها لبحث هجرة العمال والمتعلمين والضرورات الدافعة إليها وآثارها الاجتماعية والثقافية ، وثالثتها لمناقشة برنامج التعاون فى تعلم اللغات ووسائل النهوض بتعليم اللغة العربية للأوروبيين .

وإذا كانت حلقات العمل قد استهدفت ـ بطبيعتها ـ بحث الموضوعات المنوطة بها بطريقة متخصصة ، حول مائدة العمل المستديرة ، بغية الوصول إلى أوفق التوصيات والاقتراحات الرامية إلى التغلب على الصعوبات ، أو صياغة الحلول القادرة على استئصال المشاكل ، والتخلص من أسبابها وأعراضها معاً ، والتى يمكن أن تعرض بدورها فى قاعة الحوار العام ، فإن قسم الحوار العام وماقدم فيه من أبحاث ومداخلات هو الذى يستحق أن نتريث عنده بشىء من التفصيل .

وقد بدأت جلسات ندوة الحوار بجلسة افتتاحية صبيحة يوم الاثنين ١٢ أبريل (نيسان) ١٩٨٣ قدم فيها كل من الممثلين السياسيين للجانبين العربى والأوروبى تصوره عن الحوار وهدفه منه . فبعد أن قام الدكتور كلاوس فون دونانى رئيس مجلس مدينة هامبورج الهانسية الحرة بتقديم كلمة ترحيبية باسم مدينته التى تستضيف الندوة الهامة ، والتى تأمل أن تسبغ عليها من روحها وقيمها الحرة الكثير ، أعقبه وزير الخارجية الألمانى هانز ديتريتش جينشر ليقدم كلمة المجموعة الأوروبية ويحدد طبيعة تصورها لهذه الندوة ، ثم أمين الجامعة العربية الشاذلى القليبى الذى قدم بدوره تصور المجموعة العربية لها .

ازدواج الرؤى والمنطلقات

ومن البداية نلمس قدراً كبيراً من ازدواج الرؤى والمنطلقات المنهجية فى تصور كل من الجانبين للندوة ولطبيعة الحوار الذى سيجرى أثناءها . فمن الطبيعى أن يكون لكل جانب رؤاه وتصوراته الخاصة ، ولكن من الضرورى ألا يكون هناك تناقض جذرى بين هذه الرؤى والتصورات ، وألا تحجب هذه التناقضات رؤية وجهة نظر الآخر وتصوراته ، أو تحول دون الحوار الحقيقى معه . وإذا ما بدأنا بكلمة الممثل الأوروبى (وزير خارجية ألمانيا) سنجد أنها كلمة رجل جاء يعرض برنامجا للعمل ، يشغله الحاضر والمستقبل أكثر مما يهمه الماضى ، ويعرف وقع أقدامه ومايريده لبلده أولاً ولأوروبا الغربية ثانيا ، من التعامل والحوار مع الوطن العربى . وهو يطرح برنامجه هذا على المتحاورين راغبا منهم فى تفهمه وتبنيه .

وبرغم دماثته وحصافته الواضحة فى تقديم برنامجه وتصوراته ، وفى التذرع بأسلوب الحوار والإقناع والجوار والمنطق التاريخى ، فإنك لا تستطيع أن تملك كعربى وأنت تنصت إلى كلماته الهادئة الرصينة أن تحس ببعض القلق لما يتخللها من مشاعر الاستعلاء الخفيّة ، ومن نزعات السيطرة الواهنة تارة والبادية أخرى ، ومن هواجس البحث عن دور أوروبى ، أو بالأحرى السعى للعب دور أوروبى متميز فى المنطقة العربية ، لا باعتبارها جارا جديراً بالصداقة ـ وإن كان هذا ما يفصح به منطوق كلماته ـ وإنما باعتبارها ـ كما يتبدى من مضمونها التحتى وإيماءاتها الخفيّة ـ المجال الحيوى بالمفهوم الجرمانى العتيق للعملاق الأوروبى الوليد .

وإذا ما انتقلنا إلى كلمة الممثل العربى (الأمين العام لجامعة الدول العربية) سنجد أنها تفتقر إلى تعدد المستويات هذا ، وتتأرجح بين العتاب والاعتذارية . فقد استهلها بالإسهاب فى امتداح ألمانيا وحضارتها وعلاقتها بالعرب ، بصورة تنطوى على قدر من المبالغة ، ومقدار من الدونية التى تتبدى فى رغبته فى تبرئة العلاقات الألمانية العربية من شوائب العنف ، ونزعات السيطرة أو الهيمنة ، وفى دعوته إلى أن السبيل الأفضل لتأكيد الذات العربية يكون بالمعرفة المنهجية الموضوعية «لحضارة فرضت تفوقها المادى» !! .

ثم انطلق بعد ذلك للدفاع بنغمة اعتذارية واضحة عن صورة العربى ، مناشدا أوروبا أن تتخلى عن الصورة الشائهة التى كونتها للشرق باعتباره غامضا باطنيا ، وعن الأوهام الشائعة من أن الحضارة العربية لا تتلاءم أصلا مع مقتضيات التطور العصرى . ويحاول أن يقنعها بأن الحضارة العربية ليست حضارة القول والبلاغة اللفظية الجوفاء ، لأن لها ميراثا فكريا وروحيا خصيبا ، ينهض على التسامح العرقى والدينى وعلى التكامل والتداخل بين المجموعات الروحية والثقافية الداخلة فيها والصانعة لنسيجها الثرى المتميز ، بالصورة التى مكنتها من الانفتاح النقدى الخلاق على ميراث الثقافات الإنسانية الأخرى ، من يونانية وهندية وساسانية وبيزنطية وصينية .. الخ . وهو تفاعل أنعش حركة الترجمة وازدهرت فى فيئه المعارف والعلوم ، وتبلورت فيه الطريقة التجريبية فى البحث والاستقصاء وفتحت آفاقا بكراً وتقنيات جديدة للقياس والمعرفة .

وبعد التباهى بعراقة الماضى العربى المؤتلق جاء دور جهامة الحاضر المتهافت الذى لا تتوافر فيه الهياكل اللازمة للبحث القويم ، فتنزح منه الخبرات والعقول العربية إلى الشمال الغربى المتقدم ، مكرسة بذلك تخلف الواقع العربى أو معرقلة إيقاع تطوره ـ فهجرة العلماء ليست كهجرة العمال ، لأنها تحرم المجتمع من أرقى ثماره وأكثرها ضرورة لنموه وتطوره ، وتطرح بحدة مسألة نقل التكنولوجيا كموضوع رئيسى من مواضيع الحوار . ومن منطلق هذا الحاضر المثقل بالمشاكل طرح الشاذلى القليبى مسألة إنشاء دولة الكيان الصهيونى وأثرها الدامى على المنطقة العربية ، ومحاولتها الوحشية تدمير طابعها وشخصيتها واستئصال نماذجها الناجحة كالنموذج اللبنانى ، وفرض هيمنتها الكئيبة عليها ، منبها أوروبا إلى أخطار هذا الكيان ، وإلى اعتبار هذه المسألة من القضايا الحيوية فى التعامل مع العرب أو الحوار معهم . ثم دعا أوروبا فى النهاية إلى مزيد من الاهتمام بمعرفة الحضارة العربية والإسلامية والتفتح عليها ، فى مقابل خروج العالم العربى من موقفه الانطوائى ودراسته للغرب دراسة تحليلية ونقدية معاً .

فهل استطاع الأوروبيون التفتح على الحضارة العربية والإسلامية دون استعلاء أو عقد ؟ وهل تمكن العرب من الخروج من دفاعيتهم الانطوائية والتخلي عن النقيضين العاجزين : الرفض البات للحضارة الغربية أو المحاكاة الببغائية لنماذجها من أجل إعادة النظرة النقدية الخلاقة فى الحضارة الأوروبية ومنجزاتها ومنطلقاتها . هذا ما سيجيب عنه تناولنا لأبحاث الندوة وخاصة فى يوميها الأولين المكرسين لمناقشة قضايا صورة كل حضارة من الحضارتين ، كما تنعكس على مرايا الحضارة الأخرى .

فى مرايا الآخرين

اتبعت الندوة أسلوبا تنظيميا جيدا ، وإن شاب تطبيقه شىء من القصور ـ برغم الإمكانيات الجيدة التى توافرت لها ـ وهو أن تترجم جميع البحوث وتطبع وتوزع سلفا على المشاركين لقراءتها قبل مجيئهم إلى هامبورج . وفى الندوة يقدم صاحب البحث ملخصا شفهيا لبحثه فى عشرين دقيقة ، يليه تعقيب متخصص من دارس من المجموعة المقابلة ، فإن كان مقدم البحث عربيا فيجب أن يكون المعقب عليه أوروبيا ، والعكس بالعكس . ولايقل التعقيب أهمية عن البحث نفسه ، بل قد يفوقه أحيانا فى العمق والثراء ، ولذلك فقد أعدت التعقيبات سلفا وطبعت كبحوث مستقلة ، ثم عرضت هى الأخرى شفاهيا . وبعد تقديم البحث والتعقيب يفتح الباب للمناقشة من بقية المشاركين ، بحيث تقتصر كل جلسة على بحث واحد ، وبحيث تعقد فى اليوم الواحد جلستان طويلتان تتاح فى كل منها الفرصة لمناقشة موضوع واحد ، بأكبر قدر من الجدية والرصانة والعمق . هذا فضلاً عن جلسة يومية لحلقات العمل بعد الفراغ من الجلسة الصباحية الأولى .

وقد خصصت الجلسات الأربع الأولى للتعرف على صورة كل حضارة ، كما تتبدى فى مرايا الحضارة الأخرى، والمشاكل التى تطرحها هذه الصورة بالنسبة لمسألة الحوار ذاته . فقدم أليساندرو بوسانى (الأستاذ بأكاديمية لينشى القومية بروما) بحثا عن التصور الأوروبى للحضارة العربية ودلالات استجابته لهذه الصورة فى الجلسة الأولى . ثم قدم أنطون المقدسى (بوزارة الثقافة السورية) بحثا عن التصور العربى للحضارة الأوروبية وكيف يتعامل العربى مع هذا التصور فى الجلسة الثانية . وفى اليوم التالى قدم إدوارد مورتيمر (جريدة التايمز الإنجليزية) دراسة عن الأبعاد الداخلية والخارجية للحضارة الغربية فى اوروبا المعاصرة ، فى مرحلتها الانتقالية الراهنة ، ودلالة ذلك بالنسبة لمستقبل الحوار العربى الأوروبى . ثم قدم الدكتور عبد القادر زبادية (أمانة الجامعة العربية بتونس) بحثا فى الجلسة الرابعة بنفس العنوان ، ولكن عن الحضارة العربية فى عالمنا المعاصر ، وأبعادها الداخلية والخارجية فى هذه المرحلة الانتقالية ودلالات ذلك فى إطار مستقبل الحوار العربى الأوروبى .

وإذا بدأنا بالبحث الأول لأليساندرو بوسانى سنجد أنفسنا بإزاء عرض تاريخى مسهب ودقيق لتصور أوروبا عن العرب، والعوامل الفاعلة فى هذا التصور ، على مدى فترة تاريخية طويلة . وهو يعرض للمراحل المتعددة التى مرفيها هذا التصور ، عبر مرشح الكنيسة الثقافى والروحى والمعرفى ، وخرج بصورة مشوهة للعرب فى ذهن الدارس الأوروبى ورجل الشارع على السواء ، تستهدف تحريضها المنظم على مقت العرب باعتبارهم عدو الكنيسة السياسى (وبالتالى أوروبا) آنذاك . ويحاول أن يدين هذه الأفكار ، أو الأغاليط العجيبة التى شاعت بين مثقفى أوروبا القديمة والوسيطة عن العرب ، وأن ينقد ما بها من خطل وشطط وتحيز فى نوع فريد من نقد الذات الذى لا يستهدف تعرية هذه الذات بقدر ما يستهدف إكبار قدرتها على الاعتراف بالخطأ . ويتوقف فى عرضه هذا عند حدود العالم الأكاديمى الجاف ، دون التعرض لشتى تبديات صورة العرب عبر الوسائل المعرفية الأخرى ، ولا لدور هذه الصورة الكنسية الشائهة فى توليد مجموعة من الأنماط الغربية التى لاتزال فاعلة فى العقل الأوروبى رغم تصحيح الأكاديميين لها فى دوائرهم العلمية الضيقة .

وينهض بحثه فى الواقع على مصادرتين أساسيتين لا تقلان أهمية أو خطراً عن إغفاله لامتدادات الصورة التقليدية الشائهة للعرب فى الذهن الأوروبى : أولاهما أن الثقافة والحضارة العربية والإسلامية ، وبتعبير أدق كل ماله قيمة فيها قد أصبح الآن جزءاً لا يتجزأ من ثقافة الحضارة الغربية وقيمها . ليس فقط لأن المنابع الروحية للحضارتين واحدة أو متشابهة ، ولكن أيضا لأن الإنجاز الحضارى الكبير للثقافة العربية والإسلامية قد انتقل إلى أوروبا برمته فى القرون الوسطى، فاستوعبته وهضمته وتمثلته واتخذته قاعدة لإنجازاتها الحضارية والفكرية الراهنة . وثانيتهما أن الحضارة الأوروبية هى «الحضارة» بأداة التعريف المفخمة ، فهى الأكثر نموا وتطورا ، وهى القادرة على نقد نفسها نقدا ذاتيا وعلى طرح أية إجابات فاعلة للأسئلة والتحديات التى يواجهها عالمنا اليوم .

أما بحث أنطون المقدسى فإنه يبدأ بطرح مقولة أن الذات المتصورة تعبر عن نفسها فى صورة الآخر بقدر ما تقدم تصورها عنه . فهناك جدلية فاعلة بين الذات والآخر، تتمثل فاعليتها فى طبيعة التحورات التى انتابت صورة الغرب فى ذهن المثقف العربى ، بدءا من الإعجاب الواضح فى كتابات الطهطاوى ، مرورا بالحيرة القلقة فى أعمال تلاميذ الأفغانى ومحاولتهم التوفيقية عند محمد عبده وعلى مبارك وقاسم أمين وشكيب أرسلان وخير الدين التونسى وغيرهم ، ثم بالاحتذاء المطلق للنموذج الأوروبى بشتى اتجاهات هذا الاحتذاء البادية أو المستترة عند الأخوين صروف وشبلى شميل وفرح أنطون وأحمد لطفى السيد وإبراهيم اليازجى ، وصولاً إلى مرحلة إعادة اكتشاف الهوية القومية فى تجلياتها الإسلامية عند شكيب أرسلان ، أو العلمانية عند سلامة موسى ، أو العقلانية عند طه حسين ، أو القومية عند نجيب العازورى وساطع الحصرى وزكى الأرسوزى ، والتى وجدت فى زعامة جمال عبد الناصر تعبيرا قويا لشتى نزعات الفكر القومى من الناحيتين الحضارية والسياسية .

وإذا كانت مصادرات بوسانى تنطوى على قدر كبير من الغطرسة

المتخفية فإن مصادرات المقدسى ومنطلقاته تنطوى على قدر أكبر من التواضع والحيف ، لأنه لايرى فقط أن تصور العرب لأوروبا ليس فى الواقع إلا تصورهم للحلول التى يرونها عبر أوروبا لمشاكلهم وهمومهم القومية ، ولكنه يربط تطور التاريخ الفكرى العربى ، ورحلة الوعى القومى بهذا التصور ، باعتباره قوة فاعلة فى هذه الرحلة ، بل مصدرا أساسيا من مصادر وحيها وإلهامها ، إلى الحد الذى دفعه إلى تسمية مرحلة البحث عن حل خارج إطار النموذج الأوروبى عبر محاولات تلاميذ الأفغانى المتعددة بمرحلة «الحيرة» ، وكأن الهداية ومعرفة الطريق مرتبطة فحسب بالتعامل مع النموذج الأوروبى ، أوكما يقول باكتشاف الذات عبر صورة الآخر . وفى هذا قدر كبير من الظلم والحيف للتاريخ الفكرى للعرب فى القرن العشرين على الأقل .

تجليات اللحظة الراهنة

عندما نترك الجانب التاريخى ونبارح مناطقه الحرجة التى تضفى عليها التفسيرات والمنطلقات المنهجية المتعددة المزيد من الحرج والإبهام ، ونركز على اللحظة المعاصرة أو مرحلة «ما بعد الحداثة» ، كما سمتها أبحاث الندوة ـ وهى المرحلة التى أعقبت انسحاب أوروبا كمستعمر من العالم العربى ، وشهدت محاولاتها المتعددة لإعادة التعامل معه على أسس جديدة ـ سنجد أن الصورة تختلف كثيراً . ففى دراسة إدوارد مورتمر التى قدمها فى جلسة الندوة الثالثة محاولة متوازنة لتقديم ما للغرب وما عليه فى رحلة تعرفه الحديثة للعالم العربى وتعامله الموفق معه ، وفى محاولته للاستجابة للمتغيرات الجديدة ومدى نجاحه فى إعادة التكيف مع قواعدها الجديدة .

لقد فرضت هذه المتغيرات طرح أوروبا فكرة التميز الأوروبى وراء ظهرها وإن لم يكن ، وليس من السهل عليها أن تتخلى عنها كلية ، فلا تزال أوروبا مؤمنة بأن حضارتها التى قامت على العقلانية والديموقراطية هى الحضارة ، وما عداها لغو وعبث ، لكنها مجبرة بحكم المتغيرات الحديثة أن تعيد النظر فى بعض رؤاها وتحيزاتها ، خاصة فى بعض القضايا الحساسة كقضية الموقف من الكيان الصهيونى الذى يعتبر ـ على حد تعبيره ـ إنجازا أوروبياً ، وتعبيرا عن فشل المشروع الليبرالى الأوروبى فى الوقت نفسه ـ ومن هنا فإن الانحياز الأوروبى له كان انحيازا مسبقا بديهيا ، غير أن ثمة بعض التغيرات التى يرصدها الباحث خاصة فى مرحلة مابعد ١٩٦٧ . حيث بدأت أوروبا تعى أن ثمة شعبا فلسطينيا عانى من الصهيونية التى ساعدتها أوروبا ، وأن له حقوقا ووجودا وقضية عادلة . وأخذت تبتعد ـ نفسيا على الأقل ـ عن الصهيونية .

وبعد ارتفاع أسعار النفط أخذ العالم العربى يزداد أهمية بالنسبة لأوروبا ، ليس فقط باعتباره مصدرا لعصب الحياة فى أوروبا : أى الطاقة ، ولكن أيضا باعتباره السوق الأقرب إلى أوروبا ، وهى سوق تتمتع بعض بلدانها بالغنى المفرط والقدرة الهائلة على الاستهلاك دون الإنتاج . ومع تزايد هذا الاهتمام تزايدت حركة البشر بين أوروبا والعالم العربى ؛ وهى حركة فى اتجاهين وإن كانت لا تزال تفتقر إلى التوازن على عدد من المستويات . وتبع ذلك ظهور اللغة العربية فى الكثير من شوارع مدن أوروبا الكبرى لأول مرة مكتوبة ومتكلمة ، وظهور مشاكل المهاجرين العرب فى هذه المدن مع بلاد تحتاجهم ولكنها ترفضهم فى الوقت نفسه .

أما البحث الرابع والأخير من أبحاث هذه المجموعة فهو بحث الدكتور عبد القادر زبادية عن الحضارة العربية فى عالمنا المعاصر ، وموقفها من متغيرات هذا العالم . وقد حاول بداءة أن يتعرف مكانة الحضارة العربية بين الحضارات المختلفة ، وجدلية علاقتها بالحضارة الغربية التى اعتمد ازدهارها على إنجازات الحضارة العربية فى عصرها الزاهر ، وأهمية عنصر التفتح والاتصال بثقافات الآخرين وفكرهم والاهتمام بالعقلانية منذ بدايات النهضة العربية القديمة ، وطبيعة ارتباط عصر النهضة الغربى بعصر الاستعمار الذى سدد لها أبشع الضربات والذى أدى إلى انتكاسة حضارية واضحة .

ومن هنا كان الاتصال الحديث بأوروبا يتم على وتر مشدود من السلب والإيجاب ، لايمكن بأى حال من الأحوال مقارنته بايجابية الأثر العربى التاريخى على الحضارة الغربية التى استلهمت كل رؤاها العقلانية والعلمية من إنجازات العقل العربى القديم . ثم ينتقل بعد هذه الملاحظات المبدئية إلى الواقع المعاصر فيتحدث عن بعض سمات المرحلة الانتقالية الراهنة التى تمر بها الحضارة العربية وعن بعض همومها الشاغلة : وأولها مسألة العامل البشرى وإعداده للنهوض بالمهام التى تتطلبها عملية النهضة والتحديث . وثانيها مسألة تزاحم الأضداد فى الثقافة العربية الراهنة التى انفتحت بلا شك على الجديد الأوروبى ، وحاولت فى الوقت نفسه الاحتفاظ بأصالتها الموروثة ، وعاشت مرحلة من الازدهار النسبى الحديث الذى اتجهت فيه اللغة إلى الجدية والبساطة ، وانفتحت فيه الثقافة على الجماهير الواسعة .

وثالثها حدة الرغبة فى التغيير وتغلغلها فى شتى مناحى الحياة ، بالصورة التى تستوجب إعادة تنظيم العمل وتنميط العلاقات الاجتماعية ، حتى يتحقق التغيير المطلوب ، دون أن تؤدى حركيته إلى كثير من السلبيات . ورابعتها نوعية التغيرات والتذبذبات الاجتماعية الحادة الناجمة عن تضخم المدن ومايصاحبه من مشكلات تعرقل إيقاع التنمية الحضارية فى عدد كبير من بلدان الوطن العربى، وتساهم فى زيادة قلق الشباب وتوتره . وخامستها مسألة الخلل فى البنية الاقتصادية فى الوطن العربى ككل ، ذلك الخلل الناجم عن التجزئة والتفتت ، فالبلاد الغنية بالثروات فقيرة فى الإمكانيات البشرية القادرة على استثمار هذه الثروات، والعكس بالعكس . وينتهى أخيراً إلى ضرورة التكامل الحضارى وحتميته .

وإذا تأملنا بحثى اللحظة المعاصرة سنجد أنهما يشيران إلى وجود أرض مشتركة للحوار لأنهما يتميزان بالمحاولة المخلصة لتعرف الذات فى علاقتها الحرجة مع الآخر ، بكل صعوبة هذه المحاولة وتناقضاتها الفاعلة .

الدين والعلمانية

إذا انتقلنا إلى الجلستين الخامسة والسادسة سنجد أنهما قد خصصتا لبحث قضية الدين والعلمانية وعلاقتهما بعملية التغييرات الحضارية التي عاشتها وتعيشها الحضارتان .. وهو موضوع على درجة كبيرة من الأهمية، ولذلك فقد استطاع أن يزود الندوة بأخصب أيامها وأكثرها حيوية وعمقا وثراء، كما كان مقدمة حيوية للجلستين التاسعة والعاشرة في آخر أيام الندوة، اللتين خصصتا لقضية الهوية القومية لكل من الحضارتين في معترك التغير الثقافي الراهن.

وقد عرض في الجلسة الخامسة بحث أنطوان فيرجوت (من الجامعة الكاثوليكية بلوڤان ببلجيكا) وهو البحث الذي كان تعليق الدكتور محمد أركون (أستاذ الفكر الإسلامي بجامعة السوربون) عليه أهم من البحث الأصلي بكثير. ويعتمد بحث فيرجوت على المعطيات التاريخية في تناوله للطبيعة الخاصة للمسيحية وتأثيرها على عملية العلمنة، باعتبارها عملية تعتمد على المنطلق الفلسفي والتاريخي، بالصورة التي تجعل العلمانية ذاتها مبدأ فلسفيا تاريخيا، استطاع أن ينمو وأن يسيطر على مقدرات الحضارة الغربية، مما دفع الدين برؤاه وقواه ومؤسساته إلى التراجع إلى مكان بالغ الثانوية في المجتمع الغربي المعاصر. كما يعتمد البحث أيضا على المنهج النقدي الذي يلجأ إلى التحليل الفلسفي الذي يكشف عن حتمية العلمانية الغربية وينفي عرضيّتها، والذي يطرح بدوره تساؤلاً ملحًا عما إذا كان من الحتمي أن تمر المجتمعات الأخرى بنفس هذا التغير الجذري من الدينية إلى العلمانية.

وقد رفض الدكتور محمد أركون في تعقيبه الهام على هذه الدراسة مسألة ثنائية المنطلق الموروث في التعامل مع الدين والدنيا باعتبارهما بعدين متوازيين وموقفين ذهنيين متعاكسين، وطرح بدلاً من ذلك فكرة المحورين المتقاطعين والمتداخلين اللذين تحكم حركتيهما الفاعلة مجتمعات «الكتاب»، أي المجتمعات التي تأثرت في تكوينها وحياتها بظاهرة «الكتاب المنزل»، مثل (كتب العهد القديم والجديد والقرآن)، التي تقيد أهلها بالوضع التأويلي الذي يحتاجون معه إلى قراءة نصوص مكتوبة، لاستنباط ما يحتاجون إليه من الأحكام في نشاطهم الفكري والتشريعي واللغوي والسياسي. وهما محور النظر العمودي إلى العالم والأشياء والوضع البشري الذي يفرضه الموقف الديني المحكوم بالنص «المنزل»، من أعلى إلى أسفل، من الخالق إلى عباده. ومحور النظر الأفقي الواقعي التجريبي الذي يفرضه الموقف الدنيوي.

ولا تتم فاعلية أيّ من المحورين في غياب فاعلية المحور الآخر أو في عزلة تامة عنه. فلابد أن يتفاعل كل محور مع الآخر، لأن تجاهله لا يعني إلغاءه، وإنما يعني قصورا منهجيا في الفهم والتصور والتحليل. فرجل الدين الذي يريد أن يطبق شرائع الكتاب الذي يمارس به وعبره سلطته الدينية في هذا الواقع، لا يملك الانفصال كلية عن الواقع، وغالبا ما تتفاوت درجة احترامه له وتقيده به، بينما يتوق العلماني الدنيوي إلى مثل أعلى واستلهام روحي، يضفي على برودة واقعيته التجريبية شيئا من الشفافية والتحليق.

وتنبع جدلية هذين المحورين من جدلية أعمق بين ما يسميه أركون بـ «العقل الكتابي» و«العقل الشفاهي». فقد أدى الوضع التأويلي الناجم عن الكتاب «المنزل» إلى تفضيل الثقافة المكتوبة على الثقافة الشفهية وتغليب العقل الكتابي على العقل الشفاهي، ولهذا كله مجموعة من الأسباب الأنثروبولوجية المعقدة التي تسفر عن نفسها في اللغة وفي غيرها من النظم الإشارية في المجتمع. ولهذا فإن الدنيوية - في رأي أركون - عنصر فاعل في جميع الحضارات، قد تتغلب على العقل الكتابي مرة أو يتغلب عليها العنصر الديني أخرى. غير أن هذا لا يتعلق بتعاليم الدين بقدر ما يتعلق بالقوى الفاعلة في تطوير كل مجتمع.

وكم كان الأجدى لمنظمي الندوة أن يمدوا مناقشة هاتين الدراستين إلى الجلسة السادسة، لأن الرؤى والمنطلقات النظرية والمنهجية التي قدمها أركون قد أثارت اهتمام الجميع وفجرت الكثير من القضايا والنقاط الحيوية التي كان لابد أن تغنى الحوار، إذا واصل المتحاورون مناقشتها، غير أنهم لم يفعلوا ذلك، وخصصوها لدراسة عبد الكريم اليافي (من مجمع اللغة العربية بدمشق) عن الدين والإحياء الروحي في الوطن العربي ودلالاته في الحوار الثقافي مع أوروبا الغربية، وهي دراسة اقتصرت على تصوير الوضع في سوريا، والعرض التاريخي العام لمختلف حركات الإحياء الديني المعروفة في الوطن العربي في القرنين الماضيين. وهو عرض سردي يفتقر إلى الرؤية النقدية والمنهج الحاد والبصيرة التحليلية النافذة. ويحاول جاهدا أن يكون علميا بالمعنى الفقهي، وأن يفرق بين الدين كجوهر وبين ممارسات الأفراد له، دون أن يضيف إلى منطلقات فيرجوت المبدئية الكثير.

التغير الثقافي وصنع القرارات

إذا ما انتقلنا بعد ذلك إلى الجلستين الأخيرتين اللتين خصصتا لدراسة فان نيونهويجز (معهد الدراسات الاجتماعية بلاهاي) عن التغير الثقافي بوصفه مرجعا في صنع القرارات الاجتماعية والسياسية، ومعنى المناقشات الأوروبية الغربية عن مستقبل دولة الرفاهية، ودراسة د. أحمد كمال أبو المجد (جامعة الكويت) عن توظيف الثقافة الإسلامية في تحقيق تغيرات اجتماعية وسياسية في المجتمعات العربية والإسلامية، وجدنا أنهما شديدا الصلة بالجلستين اللتين خصصتا للدين والعلمانية، بل يوشكان أن يكونا التكملة التطبيقية للمنطلقات والرؤى النظرية التي طرحت عند مناقشة جدلية الدين والعلمانية. ومن هنا سأتناول هاتين الجلستين الأخيرتين قبل الحديث عن الجلستين (السابعة والثامنة) اللتين خصصتا للأدب. ليس فقط لأن التسلسل الموضوعي في العرض يتطلب ذلك ولكن لأن جلستي الأدب كانتا من أفقر جلسات الحوار وأشدها تخييبا للآمال.

وقد حاول فان نيو نهويجز أن يناقش ما آلت إليه العلمانية الغربية في العصر الحاضر، ومانتج عن إنجازها الرئيسي - دولة الرفاهية الاجتماعية الأوروبية - من معضلات محيرة، وتغيرات جذرية في التركيب الحضاري والإنساني للمجتمعات الغربية، مما فرض على

الباحث مجموعة من المشاكل الهامة فى مرحلة التضخم والأزمة الاقتصادية التى يعيشها الغرب المعاصر،والتى أجهزت على فترة الحداثة وأدخلت أوروبا فى مرحلة جديدة ، تفسرها متغيراتها المستمرة والمزلزلة على إعادة النظر فى أسس العلمانية ودولة الرفاهية ومفهوم العمل وجوهر البروميثوسية المتطلعة دوما إلى الجديد وقهر الصعوبات ، وغير ذلك من المشاكل الناجمة عن تحول دولة الرفاهية إلى مؤسسة ذاتية التوجه ، مشغولة بالمحافظة على ذاتها أكثر مما هى مشغولة بتحقيق الأهداف التى أنشئت من أجلها .

ويطرح نيونهويجز قضية هامة فى هذا المجال ، هى دور المفهوم النظرى فى تصور الواقع الاجتماعى فى السيطرة الفاعلة فى هذا الواقع من جهة ، وفى اتخاذ خبرات الماضى كمعيار من جهة أخرى ، مما يجعل هذه الخبرة تشكل حاجزا أمام رؤية المستقبل أو اكتشاف الحاضر . فمأساة المثقف تكمن فى أنه أكثر نجاحاً فى رؤية الماضى منه فى رؤية المستقبل ، وأنه يتصور أن الحاضر دائما ناجم عن الماضى أو تكرار له ، بالصورة التى تجعل مهمته فى التعامل مع متغيراته الآنية التى يعيشها ويعانيها صعبة قاصرة فى معظم الأحيان .

وإذا كان فان نيونهويجز قد حاول استخدام المنهج المعرفى واعتمد كثيرا على علم اجتماع المعرفة فى استقراء الجزئيات ومحاولة الخروج بمفهومات نظرية مجردة من هذا الاستقراء ، فإن د . أحمد كمال أبو المجد لجأ إلى أسلوب المقابلة بين المفارقات الثنائية فى الكشف عن احتمالية موضوعه ، وعن وثاقة علاقته بالواقع . فبعد مجموعة من المقدمات الضرورية عن العلاقة بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارةالغربية ، وعن العلاقة بين الإسلام والمسلمين ، وعن النظرة الوظيفية للإسلام ، التى أشار فيها إلى عدد من الأفكار الهامة فى هذا المجال باعتبارها الخلفية الفاعلة فى موضوعه،ينطلق أبو المجد لتناول مسألة توظيف القيم والمبادىء الإسلامية لإحداث تغييرات فى الأوضاع الاجتماعية والسياسية ، ثم يقدم مشروعاً مفصلاً لمعالم التغير الثقافى المقترح ، والقائم على توظيف هذه القيم الإسلامية من أجل خلق مشروع تنموى وحضارى شامل ومتميز بحق عن المشروع الأوروبى المعاصر ، يسقط فيه المنهج الغيبى دون أن يسقط المنهج الدينى ، وينبثق فيه منهج فكرى وحركى يعمر الكون ويتعامل مع السنن ، ويثبت النظرة الإنسانية ويسقط التمييز بين الناس على أسس غير إنسانية ، ويثبت قيمة الحرية ويعلى دورها فى تغيير اتجاه العديد من القرارات السياسية والاجتماعية ، ويوظف نظرة الإسلام للعمل فى تحريك مشروعات التنمية .

ويهدف هذا المشروع القائم على أصول التصور الإسلامى وماهو ثابت فيها من قيم ومبادىء ، إلى تحريك الواقع العربى الإسلامى تحريكا ينهى مرحلة بياته الحضارى ، ويوجه القرارات الصانعة لمقدراته وجهة إنسانية تدفع مسيرة الإنسان إلى الأمام ، وهو يعمر الأرض ويتبادل مع الآخرين العطاء بقدر ما يتبادل معهم العفو ، ويحرص على صحبة أخيه الإنسان حتى يدفع عن نفسه شرور الوحدة والخوف .

ويبدو أن مشروع الدكتور أبو المجد قد استطاع أن يستفيد من جدلية المحورين العمودى والأفقى فى النظر إلى العالم ، وفق ما طرحه الدكتور أركون من قبل ، وإن كان يحاول أن يتجنب الإشارة إلى فاعلية المحور الأفقى ، أو إلى شمولية تأثيره الفاعل فى النظم الإشارية المختلفة فى المجتمع ؟ لكن هذه قضية أخرى كما يقولون ، لم يتح لها أن تثار بدرجة مشبعة ،لأن د . أركون كان قد غادر الندوة قبل يومها الأخير ... ولو كان حاضرا فى هذه الجلسة لتوقعنا مواجهة مثيرة بين رؤيتين ومنهجين مثيرين للكثير من التأمل والتفكير .

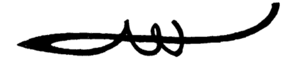
الأدب والمسرح

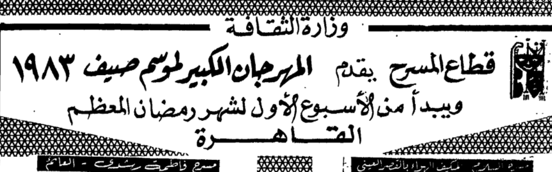
تبقى وقائع الجلستين السابعة والثامنة ، وقد خصصتا للأدب والمسرح،فتحدث فى أولاهما الكاتب الفرنسى فرانسوا ريجى باستيد (سفير فرنسا فى كوبنهاجن) عن الأدب والمسرح فى أوروبا الغربية، وحاول أن ينعى - فى عجالة قصيرة - على الوضع الحاضر لها ، وإهمال أوروبا للأدب وانصرافها إلى التسلية ، وهى التى أنجبت الأساطير الأغريقية ، وأخرجت عدداً كبيرا من صانعى الضمير الإنسانى الحديث فى أقطار العالم . كما يأسف لتراجع الكتاب - والثقافة الجادة معه - أمام زحف التليفزيون وغيره من وسائل الإعلام الحالية التى أثرت على نوعية الإنتاج الثقافى لاعلى شكله فحسب، والتى جعلت بالإمكان تكثيف النجاح والشهرةوتكثيف الغياب عن الساحة العامة فى الوقت نفسه ، ومنه غياب عناصر هامة من الأعمال الإبداعية الممتازة ،عن اهتمام القارىء المشاهد أو إدراكه .

صحيح أن أوروبا تحترم الفن حتى لو أفقدها هذا الاحترام الشهرة ، وتلجأ إليه فى بعض الأحيان باعتباره ملاذا ومهربا من ضغوط العالم القاهرة . غير أن تكثيف الشهرة على الجانب الآخر يعنى تكثيف القوة فى أيدى وسائل الإعلام الأقل عمقا وخبرة وإدراكا وبصيرة ، ويعنى - بالتالى - إعطاء القيادة والتأثير لأقل العناصر جدارة فى الواقع الثقافى ، ويعنى ثالثا تقليص رقعة الحرية والإجهاز على بعض القيم الأساسية فى الحضارة الأوروبية .. لكن الذى يهوّن من خطورة كل هذا أن اللغة الأوروبية - رومانية الأصل أو جرمانية - تحمل فى ثناياها عقلية الجدل والاكتشاف ، وأن العقلية الأوروبية تنهض على العقلانية والحكمة؟ومن هنا تستطيع أن تتغلب على كل العقبات .

ولا أريد أن أناقش - هنا - خطل هذه التعميمات ؛ لأننى أحب أن أقول كلمة سريعة فى نهاية هذا العرض للندوة عن بحث عز الدين المدنى (تونس) عن الأدب والمسرح والسينما فى الوطن العربى . وهو بحث على درجة كبيرة من الضحالة والتفكك ، حاول بسذاجة شديدة أن ينفى - ربما تنفيذاً لسياسة جامعة الدول العربية-عن بحثه كل إسهام مصرى فى هذا المجال ، وهو لا يدرى أنه بذلك يفقر موضوعه من ناحية ، ويقع فى أنشوطة من يحاربهم ممن يحاولون عزل مصر وفصلها عن أمتها العربية . وقد أحسست بالخجل الشديد وأنا

أستمع إلى المعقب على دراسته الأستاذ ج . بروجمان (جامعة ليدن ـ هولندا) وهو يحاول أن يرأب صدوع كلمته المهلهلة ، وأن يلقنه الدروس عن أدبه وثقافته ، وكأنه يخاطب تلميذا فى صفه الدراسى .. أما كان الأجدر بعز الدين المدنى ـ الكاتب المسرحى المتميز ـ أن يعلن لمنظمى الندوة بصراحة أن الموضوع أكبر من طاقته ، حتى يبقى على بعض الاحترام له ككاتب يجتهد فى مجال المسرح التونسى ؟ الا يبدو هنا أن غياب مصر عن الندوة ، ثم تغييبها القسرى عن ساحتها؛قد أضرّ بالندوة ذاتها ، وأضرّ بمبدأ الحوار ذاته . فكيف تحاور أوروبا من لا يعرفون أدبهم أو يتنكرون للجزء الأكبر من تراثهم الثقافى الحى ؟!





القاهرة

مسرح السلام - مكيف الهواء بالقصر العيني

المسرح الحديث يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

حكاية الواد بلية

أشعار: سيد حجاب - إخراج: عبد الغني زكي

المسرح الحديث يقدم من ٧/١٦ - ٨/١٩

كوكب الفئران

تأليف: محفوظ عبد الرحمن

مسرح الشباب يقدم من ٨/٢٠ - ٩/٣٠

المداعيب تأليف: ابراهيم الدسوقي

المسرح العائم الصغير بجوار كوبري الجامعة

المسرح القومي للأطفال يقدم من ٦/١٦ - ٧/٣٠

عم جلجل

تأليف/ يعقوب الشاروني — إخراج/ سامي عبد النبي

حدث في عصر الرشيد من ٨/١ - ٩/٣٠

ألحان: بليغ حمدي — سيناريو وإخراج/ علي نصر

مسرح القاهرة للعرائس - بالعتبة

من ٦/١٦ - ٧/٣٠

سمسم وحمادة ونانا

تأليف وإخراج: محمد شاكر

من ٨/١ - ٨/٢١

حابي وبش الخير

تأليف: شهاب سلطان - إخراج: ابراهيم سالم

ومن ٨/٢٢ - ٩/٣٠

سفروت والمزمار

تأليف: شهاب سلطان — إخراج: فكري أمين

مسرح فاطمة رشدي - العائم

المسرح المتجول يقدم من ٦/١٦ - ٦/٣٠

أزمة شرف

تأليف: ليلى عبد الباسط — إخراج

د. محمد الباجس — عبد الغفار عودة

إنتاج مشترك مع الفنانين المتحدين

من ٧/١

مسرح زكي طليمات - قاعة صلاح عبد الصبور

مسرح الطليعة يقدم من ٦/١٦ - ٧/٣٠

جوليا — إعداد وإخراج: السيد طليب

الأيدي البيضاء

ترجمة: عز الدين حسين — إخراج: محمود الألفي

الكابوس من ٨/١ - ٩/٣٠

تأليف: جمال عبد المقصود — إخراج: سمير العصفوري

المسرح القومي على مسرح الجمهورية

من ٧/١

المسرح القومي يقدم

بيت الأصول

تأليف: عاطف الغمري

إخراج: عبد الرحيم الزرقاني

الإسكندرية

مسرح بيرم التونسي بالشاطبي

المسرح القومي للأطفال يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

حدث في عصر الرشيد

ألحان: بليغ حمدي — سيناريو وإخراج: علي نصر

المسرح المتجول يقدم من ٧/١٦ - ٨/١٤

الجازية

تأليف: محمد سعيد — إخراج: جمال الشيخ

المسرح الكوميدي يقدم من ٨/١٥ - ٩/٣٠

تحيا الدكاترة

تمصير: محمد عبد العزيز — إخراج: جلال عبد القادر

مسرح قايتباي

المسرح الكوميدي يقدم من ٧/١

حلم ليلة صيف لشكسبير

ترجمة وتمصير: د. سمير سرحان

إخراج: حسين جمعة

مسرح السلام أمام نادي الضباط بسيدي جابر

مسرح القاهرة للعرائس يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

حابي وبش الخير

تأليف: شهاب سلطان — اخراج: إبراهيم سالم

ومن ٧/٥ - ٧/٣٠

سفروت والمزمار

تأليف: شهاب سلطان — إخراج: فكري أمين

ومن ٨/١ - ٩/٣٠

سمسم وحمادة ونانا

تأليف وإخراج: محمد شاكر

المحافظات

عرض كبير من هذه العروض المسرحية في كل من:

بورسعيد - رأس البر

المنصورة - جرجا - بلطيم

Islam. This, however, did not preclude him from regarding the civilization of the East from a wide human perspective: in his work, two images of the Arab world are presented: an ancient civilization that was a centre of light and of religious guidance, and a modern backward orient that has fallen victim to colonialists.

Finally, there is **Mohamed Ali al Kurdi's «East and West: Reality and Ideology»**. Here an analysis is made of distorted images of the other: whether he be Eastern or Western. Two groups of studies of Arabic - Islamic culture are quoted in illustration of the writer's thesis.

We next come to **«The Literary Scene»** section of our issue. This features an abstract of a doctoral dissertation on **«The Influence of T. S. Eliot on W. H. Auden»** submitted by **Maher Shafik Farid** to the University of Cairo in partial fulfilment of the requirements of the PH. D. degree in September 1982. There is also a report by **Sabri Hafiz** of the Symposium on the Arab - European Dialogue held in Hamburg between 11 - 16 April 1983.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID



Damghani's originality, his debt to the poetic Arabic legacy is stressed and the process of impact recorded. The verses of **Abu al Fadl al Mikali** (d. 436 h) were one of the formative influences on the descriptive preamble of the Persian poet's work.

Mohamed Haridi's «Bovaryism in the Egyptian and the Turkish Novel» is a study, from a different stand, of the impact of a European novel on modern Arabic and Turkish literature. The point of departure is **Gustave Flaubert's Madame Bovary** and its possible influence on two works: **Hakaza Khulikat (The way She was Made)** By **Mohamed Hussein Heikal,** a pioneer of the Arabic novel in Egypt; and **A Palace for Rent** by **Yakub Kadri,** one of the pioneers of the Turkish novel. Haridi points out the resemblances between the heroines of the French, Egyptian and Turkish novelists. He considers the psychological dimensions of the characters, the gap between imagination and reality and the disastrous results of giving rein to caprice and impulse.

From the point of view of methodology, **Mohamed Haridi** - like **Mohamed Yunis** - seems to be indebted to the work of the late **Mohamed Ghonemi Hilal** (1916 - 1968), the **doyen** of comparatists in modern Arabic criticism. Included in this issue is a hitherto unpublished essay by this eminent scholar on **«Majnun Laila in Arabic and in Persian Literature».** The essay is prefaced by **Farouk Shusha** who adapted it from a radio programme (formerly broadcast by Cairo's «Second Programme»: an Egyptian equivalent to London's «Radio Three»). It is a tribute to a dead master and an acknowlodgement of his pioneering work. **Ghonemi Hilal's** essay is rather simplified and sketchy (For a further account of the subject, the reader is advised to consult his **The Emotional Life: Platonic Love and Mysticism).** Still, it is a good illustration of the historical method which shows the metamorphoses of **Majnun Laila** and his journeys in Arabic, Persian and Turkish literature. **Hilal** maintains that this model of the madman - poet - lover has become a universal type; transcending oriental literature and becoming part of western literature as well.

Next we come to **Samia Asaad's «A Reading of Aragon's Le Fou d'Elsa».** This is another manifestation of the **Majnun** (mad) type. The writer departs from the traditional concept of «influence» to concentrate on **Aragon's** poetic work. She shows how it combines two synchronizing elements of the past, a basic awareness of the present, and a prophecy of a dream - future, like an **Elsa** who has not come into this world yet.

Section IV of this issue is an analysis of some oriental influences on European literature. The section opens with **Huyam abu al Hussein's «The Arabian Nights Entertainment in French Drama».** The beginnings of the influence of this oriental work are traced back to the early nineteenth century; an era that witnessed a Romantic revolution and in which **The Arabian Nights** became symbolic of a legendary orient. The writer discusses some French plays inspired by **The Arabian Nights** with special reference to the story of **Schehrzade** whose appearance on the French stage was later to influence some Egyptian plays such as **Aziz Abaza'Z** verse play **Shahrayar.** These French borrowings, however, were usually presented in an atmosphere of glamour and spectacle. The picture presented was one of an exotic orient, reproduced to satisfy a taste for the marvellous and the exotic. The spectacle, however, did not exclude socio - political thematic elements that had nothing to do with the original **Arabian Nights.**

This image of a colourful orient was not confined to French drama: it was later to appear in some French novels. **Abdel Monem Shehata** writes on **«The Image of Egypt: Fact and Fiction in the French Novel of the First Quarter of the Twentieth Century».** The writer records changes in the reception of French novels about the orient. This he attributes to a recession of the Romantic wave and a satiety with oriental tales. The writer dwells, however, on French novels inspired by ancient or modern Egypt. His compass includes action, characterization and description.

With **Lucien Portier** - whose French is rendered here into Arabic by **Ibtihal Yunis** - we move from French literature to Italian literature, and from the first quarter of the twentieth century to the first quarter of the fourteenth century. **Portier's** subject is **Dante Alighierie's Divine Comedy** written between 1302 and 1321. He traces its debt to Islamic sources: a theme that was first touched upon by **M. Asin Palacios,** author of **La escatologia musulmana en la Divina Comedia** (1919). This was followed by more recent documents printed by the Italian **E. Cerruli** in his **Il libro della escala e la questione della fonti - Arabo - espagnole della Divina Comedia** (1949). **Lucien Portier** tends to play down the Islamic influence on **The Divine Comedy** in favour of western influences in general and of Virgil's **Aeneid** in particular. **Portier** admits, though, Dante's borrowings from Islamic thought and grants him an acquaintance with the book of **al - Meraj** (or **La escala de Mohoma).** He asserts, however, that any possible influence must have been conditioned by **Dante's** environment and personal experience.

Next, we come to **Makarim al Ghamri's «Oriental Influences on Russian Poetry»'** with special reference to the work of **Mikhail Yurievich Lermontov** (1814 - 1841). The writer seeks to evaluate the Arab and Islamic influence on **Lermontov,** in the wider context of the interest - shown by many nineteenth century Russian writers - in the orient. Following a number of textual analyses of selected poems by **Lermontov, Al Ghamri** concludes that the infatuation of this Russian writer with the Arab - Islamic east was not merely an infatuation with the exotic and the marvellous, as in the case of many another European writer. It was, rather, a product of more objective factors: for one thing, **Lermontov** - who always lived in conflict with his surroundings - found consolation in the spiritual values of

useful to reconsider the concepts inherent in the papers cited above. No conclusive answer, however, can be reached unless these theoretical concepts are put into action, that is in application to given texts. It is the application which will show how sound theoretical concepts are. It is also a means of verification on the level of literary study. Hence the present issue proceeds from the theoretical to the applied. A variety of methods, it is hoped, will bring the reader to a better understanding of the various aspects of comparative literature.

The second axis of this issue, then, consists in applied studies in the domain of European literature. On a third level, the reader will encounter comparisons between oriental literatures: Arabic, Persian and Turkish. Fourthly, we shall present studies in which comparisons are made between Arabic and European literature in an attempt to shed light on some aspects of the impact of the East upon the West.

Section II of the present issue starts with a study by **Boris Eichenbaum** of **«O. Henry and the Theory of the Short Story»**, translated into Arabic by **Nasr Abu Zeid.** Although this study does not fall under the heading of «comparative literature», in the strict sense of the words, still it is related to it from two points of view. On the one hand, it is an important document of Russian Formalism, one of the origins of modern structuralism (**Eichenbaum's** study was published in 1927, one year after the appearance of his seminal work **The Theory of Formal Method,** in which he asserts that Formalism is a scientific method steering clear of ideology to concentrate on the **données** of the literary subject - matter, thus furthering our knowledge of it, through observation of distinguishing formal traits). On the other hand, **Eichenbaum's** study opens with some striking remarks on the question of «influence». These stem from a clear - cut conception of literary history as a process of dialectical evolution of literary forms. Hence **Eichenbaum** links the popularity of the stories of **O. Henry** - in translation - with the search of Russian writers for new forms: a fact that would suggest that **O. Henry's** influence was a kind of dialectic between an established American form and Russian forms in the making, apart from historical or national ties. **Eichenbaum** draws the attention of the reader to the changes that the fiction of **O. Henry** underwent, hermenuetically speaking, in the course of the process of its reception by the Russians. He also dwells on the form of the short story and the elements distinguishing it from the novel form.

Eichenbaum's formalist study is followed - in this issue - by a thematic one, different in perspective and method. **David Constan** writes on a specific literary type, namely that of **«The Misanthrope».** He pursues its manifestations in Greek, English and French literature through a study of three plays: **Menander's Dyscolus, Shakespeare's Timon of Athens** and **Moliere's The Misanthrope. Constan** seeks to find out the constant elements that go to the making of the significance of the «Misanthrope» as a human and literary type: but he also treats of the changeable elements attributing them to a changed «vision of the world» in each of the three plays under consideration. His study, therefore, moves between the two poles of explication and interpretation, analyzing each play separately, showing the interaction of structure and type and pointing out the links between the specific manifestations of the type, on the one hand, and the social forms of the age. on the other. The movement is, therefore, one from within to without, with emphasis on the literary and social character of the texts compared.

the one hand, and the social forms of the age, on the other. The movement is, therefore, one from within to without, with emphasis on the literary and social character of the texts compared.

Abdel Wahab el-Messiri's «Fictional Sermons on Freedom and Necessity» moves in a differnt direction. It is a study of the parallelisms between **Chaucer's «The Franklin's Tale»** (one of **The Canterbury Tales)** and **Brecht's The Rule and the Exception.** The writer is more interested in elements of parallelism than in any possible influences. Parallelism is taken, in this context, to involve both similarities and dissimilarities. There are important differences, both formal and thematic, between the work of the English **Chaucer** who belongs to the fourteenth century and the work of the German **Brecht** who belongs to the first half of the twentieth century. These differences, however, do not exclude a basic resemblance on a deeper level: for one thing, both writers reflect a vision of the world of masters. Both deal with the issue of man's freedom and responsibility from the point of view of the beginnings of the modern era in the case of **Chaucer,** and of the present age in the case of **Brecht.**

Radwa Ashour goes a step further in exploring the correspondences, symmetries and contrasts inherent in the concept of parallelism. In a study of **«Man and the Sea»** she shows the connection between **Hemingway's The Old Man and the Sea** (1952) and **Etiematov's The Piebald Dog** written between December 1976 and January 1977. The writer is not concerned with the question: Did the Russian novelist read the work of his American counterpart? (There is about a quarter of a century separating the two works). Rather she is interested in the significance of the literary form in both novels. This form she regards as the basic tool for producing an ideological attitude to a specific phenomenon, namely the confrontation between man and nature, represented by the sea in both novels.

With **Mohamed Mohamed Yunis»' «Literature of the Candle: Menujahri al-Damghani and Abu al Fadl al Mikali»** we come to section III of this issue. The focus here is on comparisons between oriental literatures. **Yunis'** essay is concerned with the treatment of «the candle» in classical Arabic and in Persian poetry. In a preamble to an encomiastic poem by the Persian poet **Menujahri** (d. 432 h), the «candle» is strikingly described and personified in an unprecedented way. While full credit is given to **al-**

leads to a definition of the morphology of literary form and brings the study of comparative literature to the conclusion that there is a primary human nature of which literature is but one manifestation.

Amina Rasheed's «Contemporary Literature and Contemporary Studies of the Theory of Literature» seems to rely on different principles at the same time that it seeks to achieve a clear-cut goal: namely, to show the link between the development and evolution of comparative literature and the question of literary epistemology with the dialectic it entails between science and ideology; a dialectic that has been in motion ever since the inception of comparative studies. This ideological orientation can be traced back to the «universalism» of the eighteenth century: one that crystallized with the philosophy of the age of enlightenment. On the other hand, this scientific orientation is indebted to the French climate of thought in the first quarter of the nineteenth century. Both tendencies have given rise to a kind of European centrality: this has been challenged by **Etiemble** from an aesthetic-ethical point of view, and by **Edward Said** who sought to expose its pseudo character. It has also been transcended by studies of «Cross Culture». The fact remains, however, that the crisis of comparative literature is not unique to itself: it is a crisis of the whole of literary criticism. It is related to its search for tools and methods making for a deeper understanding of literary texts, in all their inner complexity and in relation to society and to different ideological structures.

John Fletcher's «The Criticism of Comparison» starts from the crisis of comparative literature, but tends to view it from a singular angle. **Fletcher** asserts that, from the point of view of subject-matter, comparative literature has not introduced a new method. He also asserts that the contrast implied in the very phrase «comparative literature» is far from being felicitous. In place of the term «comparative literature» **Fletcher** suggests another, namely «the criticism of comparison». To him, the comparative approach is a tool that is effective in the domain of general literature, not as literary history but as a way of revealing the basic structures underlying literary phenomena in all places and at all times. The process of comparison is, therefore, synchronic in essence, though it may be directed upon successive works of literature. The comparative approach lies somewhere between arbitrary formalism and blindfold historicism: it belongs with literary criticism seeking, like it, to reveal the essence of the art of writing. This means that literature should be apprehended in its dynamic mechanism, and the forms resulting therefrom. It also means that the literary subject owes its very existence to a network of relationships that can be apprehended - in the act of comparison - through analysis and synthesis only. In order to achieve this goal, comparative literature should make use of structuralist linguistics, revealing undercurrents and deep structures or, to put it differently, the **langue** behind the **parole** of literary texts. **Etiemble** seems to have been moving towards a similar position when he asserts that comparative literature makes for a «comparative poetics» i. e. a revelation of the structural systems in the framework of which literary works fall. In this way, comparative criticism is able to reveal certain aspects of the creative process, such as the genesis and insemination of works of art through contact with other works. In the second place, criticism will be able to shed light on literature as an autonomous institution, with its own mechanisms, contradistinguished from its social milieu, though not unrelated to it. Finally, criticism should be able to illuminate literature as a universal phenomenon: of one substance but different manifestations. Comparison is, in the last analysis, a mode of thought. It assumes that essence precedes existence and that the whole precedes its parts. To achieve this ultimate goal, a critic has to fight against parochialism and stick to objectivity: he will attain a knowledge of what he knows throug a significant comparison with what could be known.

Next, we come to **Kamal Abu Deeb's «The Problematicality of Comparative Literature»**. The point of departure here is a theoretical background not dissimilar to **Fletcher's** but characterized by a direct orientation towards **Ferdinand de Saussure's** linguistic model, in an attempt to base the conceptual model of literature on a linguistic basis. The problematicality of comparative literature takes many forms: the nomenclature itself is far from satisfactory; the study of literature from without is defective; the internal relations between literary texts are often ignored; chauvinistic tendencies and racial prejudices may crop up to the surface at any moment. According to **Abu Deeb,** the solution to this «problematicality» lies in stressing synchronism rather than diachronism. **Saussure's** duality of **langue** and **parole** should be turned into an effective concept in the domain of comparative criticism. A comparatist will therefore view literary works, in different literatures, as manifestations of **parole** revealing basic systems which are the **langue** of different works. Corollary to this emphasis on synchronism is an emphasis on the duality of **langue** and **parole.** The «literariness» of literary works is stressed so much so that all that lies beyond it is banished. The literary quality is a network of relationships; a total structure involving similarity, contrast and juxtaposition. The study of «influence», from this point of view, is no longer part of comparative criticism: it rather belongs with cultural history, literary sociology and the history of ideas. Comparative literature is ultimately a search for the constitutional elements of literary texts: it deals with relations of similarity, contrast and juxtaposition and attempts to reach the conditions making for the semantic system of all the arts, from within and not from without.

Would this model, in which **Kamal Abu Deeb** draws on the traditions of contemporary structuralist linguistics, solve the «problematicality of comparitive literature»? Or does the linguistic model itself present us with a new problem? In order to answer these questions, it may be

Concepts'. Here the writer reviews the rise of comparative literature in France and the historical conditions making for the components of the traditional French school: one represented by the names of **Fernand Baldensperger, Paul Van Tieghem, M. Francois Guyard and Jean - Marie Carré.** This Frech school has confined comparative literature to the domain of international literary relations and the actual affinities between different literatures in the light of reception, mediation and influence. It is a school, however, that has come to an impasse: this shows in the lack of a clear - cut definition of the subject and the methods of comparative literature. It also shows in a certain disregard of the literary texts themselves in favour of causal laws supposed to produce a surface objectivity which turns out, in the end, to be a mere mask of national tendencies. The reader may recall **René Wellek's «The Crisis of Comparative Literature»**: it was an essay that exposed the methodological defects of the French school and heralded a different trend that came to be known as the American school, though **Wellek** himself objected to the nomenclature. This so - called American school stresses the critical nature of comparative studies as well as the vast domain of possible comparisons. It ends, however, in a sort of problematicality: it has not drawn a sharp line of distinction between «comparative literature» and «general literature» as to subject - matter and method. Besides, its definition of comparative literature implies some kind of duality, especially when the concept is made wide enough to accommodate comparisons between literature and the other arts.

Abdel Hakim Hassan's paper refers - implicitly - to the contribution of **Ulrich Weisstein** who tends to stress the literary character of comparative studies and endows the concept of «influence» with a wider significance: transcending the dominant historical character of the term, in traditional studies, to achieve a deeper concept making use of the studies of the American (but Egyptian - born) critic **Ihab Hassan** whose ideas are largely a reaction against **Wellek's**. Hence, **Abdel Hakim Hassan's** study is followed by a translation - from the pen of **Mustapha Maher** - of a chapter entitled **«Influence and Imitation»** from **Weisstein's Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft** (1968).

The concept of «Influence» is basic to all comparative studies assuming as it does the existence of two separate entities that can be compared: On the one hand, there is the source of influence; on the other there is its object. The concept does not involve a straightforward relation of causality though it is not unrelated to it. It does not conduce to a preference of the work exercising the influence to the one showing it. Rather, it aims at putting into relief the mechanism of the manifestation of the «influencer» into the «influenced», with a view to a revelation of the morphology of the latter. Influence is more often than not an unconscious process; imitation - or parody - is on the other hand a conscious pocedure. **Weisstein's** study discusses various kinds of imitation and forms of influence. It also shows the contradistinction between these and the study of «sources» and «reception» asserting that the process of influence implies a network of events, entangled and interpenetrating: working in a chronological succession but under conditions dictated by every single case.

Next we come to **Samir Sarhan's «The Concept of Influence in Comparative Literature».** The premises underlying this essay are similar to **Weisstein's. Sarhan,** however, starts with a discussion of certain negative concepts beclouding his main thesis in an attempt to establish a link between «influence» and the specific process of creativity. He takes exception, however, to **Weisstein's** view of parallel studies as an acceptable field of study. Hence **Sarhan** shows a kind of eclecticism: he has room for a number of historical, aesthetic and critical approaches to the study of literature and gauging the process of artistic creation.

While **Samir Sarhan's** paper relies for inspiration on the ideas of the so - called American school, **Ragaa Abdel Moneim Gabr's «Comparative Literature and the Philosophy of Literature»** harks back to the so - called French school. It draws, however, on its later manifestations, transcending the narrow historical perspective and making use of the contribution of **René Etiemble. Ragaa Gabr,** however, pays a special tribute to the work of **Claude Pichois** and **André Rousseau,** co - authors of **La Littérature Comparée** (1967). **Pichois and Rousseau** are interested in the history of ideas and literary structures. To them, comparative literature comes under the category of the philosophy of literature. In as much as they steer clear of literary history aiming at a verification of facts, they come close to literary criticism showing types and systems of the subject of comparison.

Ragaa Gabr starts by a definition of comparative literature based on an approach to literary phenomena from the angle of language and culture. This implies an analytical description, a methodological comparison establishing preferences and a synthetical interpretation of these literary phenomena in the light of history, criticism and philosophy. The object is a fresher understanding of literature as a manifestation of the human spirit. By adopting this definition that combines analysis and synthesis, a comparatist is able to trace the constitutional elements of literary phenomena on the one hand, and their relations on the other. This should end in a synthetic concept revealing the secrets of literature as a unique effective way of apprehending reality. Out of this dialectic alternation of analysis and synthesis a great momentum will emerge, such as could bring comparative literature out of the rut describd by **Wellek** (1959) and **Etiemble** (1966) alike.

Ragaa Gabr adopts certain notions of contemporary French comparatists; he dwells on such concepts as the process of interpretation, the unchangeable literary essences and the correspondences between the arts. This

THIS ISSUE

ABSTRACT

«Comparative literature» is a branch of literary study sharing some general characteristics with other branches but contradistinguished from them in other respects. Its distinguishing characteristics stem from its goals and ambitions as well as from the controversies and problems to which its very nature has given rise. Comparative literature, as a branch of study, originated in connection with a certain «positivism» stressing **rapports de fait** and looking for relations between writers of different nationalities. Ever since its beginnings, it has shown a «humanistic» tendency and an interest in spiritual affinities manifested in different literatures. In this it has sought to reach down to the human root transcending regional frontiers and lying - like a first cause - behind different manifestations of national literatures.

The «positivistic» origins of comparative literature have helped to draw it to the orbit of historical studies. For a long time, it was regarded as a branch of literary history. Comparatists were regarded as historians of literary affinities with an interest in sources, origins, intermediaries, translations, forms of influence, causalities and thematology. They were also interested in successive movements of thought and the vicissitudes of writers' reputations through time and place. By dint of its «humanistic» orientation, comparative literature sought values of a singular kind. The aesthetic approach, for instance, tried to establish links between comparative literature and literary criticism. Other approaches were interested in the movement of ideas, and so their endeavours were directed upon the relation between comparative literature, general history of ideas and sociology. Both approaches, however, implied a kind of paradox latent in the very goals they set themselves. For one thing, the «humanistic» orientation of these approaches was more often than not an elusive expression of a stubborn national tendency.

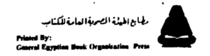
Comparative literature, in this light, wavered for long between two opposite poles, namely history and literary criticism. In so far as it got nearer to history, it lost touch with the specific characteristics making for the «literariness» of literature: its **langue** manifested in **parole.** In as much as comparative literature came nearer to literary criticism, it steered clear of the «positivism» which made it a legitimate discipline and of the «causality» which, to many scholars, was at the root of its very existence. This restless movement between two opposite poles became, however, more tense: it became more complicated and more problematic owing, on the one hand, to multiplicity of opposite poles and, on the other, to the radical changes that literary histories have undergone. A third reason for this noticeable problematicality is the growing complexity of human knowledge as infiltrated into literary concepts. As a result of the factors cited above, comparative literature - in its present situation - confronts students of contemporary literature with many challenges: these range from the very nomenclature «comparative literature» to the epistemological foundations upon which it is based, as an autonomous discipline or as one that strives towards the condition of autonomy.

The aim of this issue - and of the forthcoming one - is to face these problems and challenges by concentrating on a number of questions and applications. The next issue will seek to supplement the present one for further understanding of comparative literature, both theoretically and in application.

The first question posed by this issue is one related to the epistemological origins of comparative literature and the theoretical dimensions of its various schools and tendencies. It is also related to some cognitive concepts: such as the concept of influence, the correspondences between comparative literature and the philosophy of literature and the place of comparative literature among contemporary studies of the theory of literature. This first question poses the «problematicality» of comparative literature as well as the possibility of a new epistemological condition in which the term «comparative literature» may be replaced by «criticism of comparison» and the term «influence» may be replaced by the term «parallelism».

Attempts to answer this question are spread over seven theoretical studies at the head of this present issue. Theoretical exposition, in these seven studies, goes hand in hand with methodological search for roots. The concepts underlying these studies may conflict, harmonize or correspond but they all seek - in their different ways - to answer this basic question.

The first of these seven studies is **Abdel Hakim Hassan's «Comparative Literature: The American and the French**



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organisation Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

COMPARATIVE LITERATURE

Part 1

○ Vol. III ○ no.3

○ April-May-June 1983



الأدب المقارن

الجزء الثاني

١٩٨٣



الأدب المقارن

الجزء الثاني

٤

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الثالث ○ العدد الرابع ○ يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ليرة ـ الأردن : ٦٠٠ر١ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٧٠٠ر٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الأشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)

(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأدب المقارن

الجزء الثاني

محتويات العدد

أما قبل

.. فبهذا العدد تتم «فصول» عامها الثالث ، صامدة أمام ريح خبيثة تهب عليها بين حين وآخر ، منذ أن كانت وليدا يحبو حتى اليوم ، تريد أن تشوه صورتها ، وأن تشكك فى أهدافها . وكان من الممكن أن تنال منها هذه الريح مأربها لولا أنها اختارت لنفسها ــ منذ اللحظة الأولى ــ الطريق الصحيح ، ووضعت نصب عينها الحقيقة الخالصة لوجه العلم ، تسعى إليها بكل الوسائل ، ولا تدخر فى سبيلها أى جهد . وكان صمودها هذا نتيجة للجهود الإيجابية البناءة والجادة لعشرات من المخلصين لثقافة هذه الأمة ، الحريصين على تأصيل قيمها ، وإبراز كينونتها ضمن الثقافات العالمية المعاصرة ، كما كان نتيجة أيضا لإقبال قطاع عريض من القراء عليها ، الراغبين فى مجاوزة «الثقافة الخطابية» إلى الثقافة العلمية الرصينة . ومن أجل ذلك تشعر «فصول» شعورا صادقا بأنها مدينة لكل أولئك الذين أسهموا فى تحرير أعدادها ، وهؤلاء الذين يحرصون على قراءتها ؛ فبهؤلاء وأولئك أمكنها أن تصمد ، ومنهم جميعا تستمد القدرة على المضى قدما فى تحقيق رسالتها .

ويوافق ظهور هذا العدد من «فصول» مناسبة أدبية عزيزة على نفس كل مثقف عربى ، هى مرور عشر سنوات على وفاة عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين . وهى المناسبة التى احتفل بها دوليا فى المعهد المصرى للدراسات العربية فى «مدريد» منذ ثلاثة أشهر فى هذا العام ، حيث عقدت ندوة علمية اشترك فيها عدد كبير من الدارسين العرب والمستشرقين ، وقدمت فيها دراسات تتناول طه حسين أديبا مبدعا ، وناقدا ، ومفكرا ، من منظورات جديدة لم تسبق . ولم يكن ليفوت «فصول» أن تفرد عددا منها لهذه المناسبة ، لولا أنها التزمت بإصدار هذا العدد فى الأدب المقارن مكملا للعدد السابق . ومع ذلك فقد اشتمل هذا العدد ــ إسهاما من «فصول» فى هذه المناسبة بقدر ما يسمح إطاره العام ــ على ثلاث دراسات متتابعة ، تتصل بأدب طه حسين وفكره ، من منظور المقارنية ، مشكّلة ــ فى النسق الموضوعى للعدد ــ محورا نوعيا خاصا .

وقريب من هذا مناسبة أدبية عالمية أخرى ، هى مرور مائة وخمسين عاما على وفاة «جوته» ، شاعر ألمانيا الأكبر (ت ١٨٣٢) . وكان من حق هذا الشاعر أن تهتم به «فصول» كذلك اهتماما خاصا ؛ لا لأنه أكبر شاعر أنجبته ألمانيا فحسب ، ولا لأنه الشاعر الذى أثر فى الأدب الغربى ، بل لأنه أثر ــ كذلك ــ فى أدبنا العربى الحديث ، بقدر ما تأثر بشعرنا العربى القديم .

إن «جوته» هو الشاعر المسئول ــ أكثر من غيره ــ عن تغلغل القضية «الفاوستية» فى الضمير الأوربى ؛ وهى القضية التى تسربت إلى تفكير طائفة من الأدباء العرب المحدثين . ومن هنا كانت الفرصة المتاحة لـ «فصول» ــ فى إطار عدد عن الأدب المقارن ــ للإسهام فى هذه المناسبة العالمية ، هى أن تولى القضية الفاوستية فى صياغتها العربية اهتماما خاصا . ومن ثم فقد أفردت لهذه القضية وما يتفرع عنها من قضايا ثلاث دراسات تظهر متتابعة فى النسق العام لموضوعات العدد ، مشكّلة ــ كذلك ــ محورا نوعيا خاصا .

وإذ تحتفل «فصول» بجوته ، كما تحتفل بطه حسين ، إنما تؤكد خطها الموضوعى البعيد عن كل الانفعالات والميول الشوفينية التى تقوم حجابا بين المرء والحقيقة المجردة ، كما تؤكد إيمانها بإنسانية الأدب والفكر على سواء .

وبعد فإن المعيار الحقيقى الذى توزن به الأشياء هو الأعمال لا الدعاوى والأقوال . وأيما ادعاء لا يستند إلى حقيقة عيانية أو منطقية هو أدخل فى البطلان منه فى أى شىء آخر . وقد حاولت «فصول» طوال الأعوام الثلاثة الماضية من حياتها أن تكون دعاواها بقدر طاقتها على الإنجاز وعلى العطاء . وقد استطاعت بذلك أن تكون مصدرا يثق به الكثيرون فى مصر والوطن العربى ، وخارج مصر والوطن العربى ، ومرجعا مفيدا لكل المشتغلين بالأدب والنقد . وإذ هى تختتم عامها الثالث ، وتصبح أكثر فتاء وتمكنا ، تتطلع إلى المستقبل بكل الأمل فى أن تتمكن من المضى قدما فى تحقيق رسالتها القومية . ولن يتحقق هذا إلا بالجهود الخيّرة التى يبذلها المشاركون فى تحرير مادة هذه المجلة ، وبالتفاعل الإيجابى معها من قبل قرائها والحريصين على اقتنائها .

رئيس التحرير

هذا العدد

استقطب العدد السابق من هذه المجلة ، الذى يحمل كذلك عنوان «الأدب المقارن» ، عددا لا بأس به من المقالات ــ والدراسات النظرية ، التى اتجهت ــ بصفة أساسية ــ إلى البحث فى مفهوم الأدب المقارن ، والقضايا الفرعية التى يثيرها ، ومدى شرعية الأدب المقارن بالقياس إلى الحقول المعرفية الأخرى ، ووجوه الاتفاق والاختلاف بين المنظرين له والمشتغلين به طوال الزمن الماضى من هذا القرن . ومع أن اختيار المجلة لهذا الموضوع قد فرض أن يتجه النظر فى البداية إلى تمحيص القضايا النظرية المتعلقة به ، وفحص الإشكاليات الأساسية التى تعد بمثابة منطلقات للتفكير فى مناهجه وفى أدواته وفى أهدافه ــ فقد كان هناك هدف آخر لا يقل وضوحا وأهمية عن هذا الهدف ، هو الانتقال من مستوى الفكر النظرى إلى مستوى الدراسة التطبيقية العملية . وقد تفرقت هذه الدراسة التطبيقية ــ التى تحرص عليها هذه المجلة فى كل ما تعرض له من قضايا ومذاهب ومناهج ــ فى ثلاث شعب : (أ) مقارنات تتناول أعمالا أدبية أو أفكارا تنتمى إلى آداب أخرى غير الأدب العربى ؛ (ب) مقارنات تتعلق بأعمال أدبية عربية كان لها تأثير مباشر أو غير مباشر فى الآداب العالمية الأخرى ؛ (جـ) مقارنات تتناول أعمالا وأفكارا أدبية عربية فى إطار تأثرها بأعمال وأفكار تنتمى إلى آداب غير عربية . وكان من حظ العدد السابق أن يستوعب قدرا من الدراسات المتصلة بالشعبتين الأوليين ؛ أما الدراسات المتصلة بالشعبة الثالثة فيستقل بها هذا العدد .

من هنا كانت الأغلبية العظمى من الدراسات التى يضمها هذا العدد تتحرك فى دائرة نظرية التأثير والتأثر ، متخذة من النص العربى منطلقا إلى استقصاء مصادره الأجنبية التى رفدته بصورة مباشرة أو غير مباشرة . وأقول «الأغلبية العظمى» لأن هناك عددا من هذه الدراسات يعقد مقارناته بمعزل عن هذه النظرية ، كما هو الشأن فى دراستى على شلش وفدوى مالطى ــ دوجلاس ، وإلى حد ما فى دراسة غراء حسين ؛ فهذه الدراسات تقوم على أساس من التحليل النقدى للنصوص ، وقراءة النص الأدبى العربى فى سياق نص أدبى آخر . وفضلا عن هذا يضم هذا العدد فى مستهله مقالين لعطية عامر ونبيلة إبراهيم لهما طبيعة خاصة .

أما مقال عطية عامر ، الذى يستهل به العدد ، فذو طبيعة تأريخية . وتأتى أهميته فى هذا السياق من حيث كشفه ــ جزئيا ــ عن إرهاصات الدراسة المقارنة على المستوى العربى فى القرن التاسع عشر ، التى تخللت كتابات رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك . ثم ينتقل الكاتب إلى القرن العشرين فيسجل نشأة الوعى بفكرة الدراسات المقارنة ، نتيجة لتأثر الدارسين أمثال أحمد ضيف فى كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» بما كانت دراسة الأدب المقارن فى فرنسا قد حققته من ازدهار . وأيضا فقد بدأ الاهتمام بالدراسات اللغوية المقارنة فى المعاهد العليا منذ عام ١٩٢٤ . وفى عام ١٩٣٨ أصبحت الدراسات الأدبية المقارنة إحدى مواد الدراسة فى دار العلوم . ولكن بمعزل عن المعاهد العليا ودار العلوم نشرت مجلة «الرسالة» فى عام ١٩٣٥ سلسلة من الدراسات المقارنة بين الأدبين العربى والإنجليزى بقلم فخرى أبو السعود . والطريف فى هذه المقالات أنها لم تتبن اتجاه المدرسة الفرنسية التاريخى ، بل اهتمت بالتحليل النقدى للنصوص ، ومضاهاة القيم الجمالية فى الأدبين ، فكان فخرى أبو السعود بذلك سابقا إلى الاتجاه الذى تمثل فى ثورة المدرسة الأمريكية على المدرسة الفرنسية . ثم يتابع الكاتب خروج المبعوثين من مصر للتخصص فى دراسة الأدب المقارن ، فى فرنسا أولا ، ثم فى انجلترا .

أما دراسة نبيلة إبراهيم ، التى تلى هذا المقال ، والتى تحمل عنوان «عالمية التعبير الشعبى» ، فتكتسب خصوصيتها من حيث إنها تنقلنا إلى مستوى من الإبداع الأدبى مجهول المؤلف هو الأدب الشعبى . ومع ذلك أمكن رصد وجوه من التشابه بين أشكال التعبير الشعبى لدى الشعوب المختلفة فى الأزمنة المختلفة . وكان لابد من تفسير لهذا التشابه . فهل يعزى التشابه إلى انتقال هذه المادة الأدبية ــ بطريقة شفهية فى الغالب ــ من بيئة إلى أخرى ؟ هذا هو السؤال الذى واجهته الدراسات الشعبية منذ أوائل القرن التاسع عشر . وقد بينت هذه الدراسات أن وجوه التشابه لا تقتصر على العناصر الموضوعية (الموتيفات) الجزئية ،

أو حتى بعض الأشكال الكلية ، بل تماثل القوانين نفسها ، التى تفرض ابنية محددة لهذه الأشكال . ولم تستطع الدراسات المتلاحقة أن تنتهى إلى تحديد كاف لأسباب هذا التماثل .

إن مبدأ انتقال التعبير الشعبى فى شتى أشكاله مبدأ لا يمكن إنكاره . ولا إنكار كذلك لما يمكن أن يدخل على النص من تحريف أو تحوير حتى يستجيب للعقلية الجماعية التى انتقل إليها ولمطالبها الخاصة . وعند هذا الحد يمكن أن يكون للمنهج التاريخى دور مبرر فى الدراسة المقارنة للنصوص المتشابهة أو المتقاربة فى البيئات المختلفة والأزمنة المختلفة . ولكن يبقى تماثل القوانين التى تحكم أبنية هذه الأشكال مستعصيا على الحل بمبدأ التأثير والتأثر . ومن هنا خطت الدراسات الشعبية المقارنة خطوة جديدة ، جاوزت بها هذا المبدأ ، بحثا عن علل أخرى لذلك التماثل ، لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال النص ، والنظام الذى يحكم العلاقات بين جزئياته .

وفى هذا الإطار عرضت الدراسة لكل الجهود التى بذلت فى سبيل تحليل النص الشعبى من منظور عالمى ، ابتداء من أكسل أولريك Axel Olrik ، وانتهاء بالدراسات النصية المتأخرة التى قام بها الفولكلوريون أو نقاد الأدب على السواء .

ويبقى بعد هذا فى ملف هذا العدد ثمانى عشرة دراسة تطبيقية ، موزعة على محاور أساسية متلاحقة ، تتخللها ـ فى الوقت نفسه ـ محاور أخرى متداخلة . إنها ـ كما قلنا ـ تتحرك فى إطار تأثير الآداب الأجنبية على الأدب العربى الحديث ، باستثناء دراستى على شلش وفدوى مالطى ـ دوجلاس وإلى حد ما غراء حسين ، التى تخرج من إطار مبدأ التأثير والتأثر . ومن ثم تدور الدراسة فى كل محور من هذه المحاور المتلاحقة حول أثر أحد الآداب العالمية فى الأدب العربى ، مع مراعاة النسق التاريخى ، سواء بين هذه المحاور بعضها وبعض ، أو بين الدراسات المشكلة لكل محور على حدة . وهكذا تستهل هذه المحاور بدراسة أحمد عثمان «على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب» ؛ تليها دراسة فخرى قسطندى عن «فن الإبيجراما عند طه حسين» . ثم تأتى مجموعة من الدراسات المقارنة بين الأدب والفكر الفرنسيين والأدب العربى ؛ يتبعها مجموعة أخرى من الدراسات المتعلقة بتأثير الأدب الإنجليزى فى الأدب العربى ؛ يتلوها دراسة لإحدى الروايات الأمريكية فى تأثيرها فى عدد من الأعمال الروائية العربية . ويعقب هذا أربع دراسات تمثل محور الأدب الألمانى فى تأثيره فى الأدب العربى الحديث ؛ ثم تأتى الدراسة الأخيرة لأحمد عبد العزيز عن أثر الشاعر الأسبانى لوركا فى الشعر العربى والمسرح العربى المعاصرين .

وتتابع هذه المحاور على هذا النسق يشير إلى حقيقة أن الأدب العربى الحديث فى شتى أنواعه ، وكذلك الفكر الأدبى ، قد أفادا من مؤثرات وروافد متنوعة ، تمثلها تلك الآداب العالمية ؛ فقد أخذا ـ إذن ـ بقدر ما أعطيا .

غير أننا سنلاحظ ـ من جهة أخرى ـ تداخل بعض هذه المحاور أحيانا ، مولدة ـ على مستوى آخر من التصنيف ـ محاور جديدة ، تظل مجموعة الدراسات فيها متعاقبة كذلك . فدراسات فدوى مالطى ـ دوجلاس ، وفخرى قسطندى ، وعبد الرشيد محمودى ، ترتبط ـ على التوالى ـ بأيام طه حسين ، وبفن الإبيجراما عنده (جنة الشوك) ، وبمنهج الشك الديكارتى فى نقده وإبداعه . وفى دائرة تأثير الأدب الإنجليزى فى الأدب العربى نجد إبراهيم عبد الرحمن ومحمد عبد الحى ـ على التوالى ـ يشكلان محور التأثير الرومنسى الإنجليزى فى مدرسة الديوان ثم فى جماعة أبولو . ومن جهة أخرى يرتبط محمد عبد الحى ورمسيس عوض وعبد الحميد إبراهيم وأنجيل بطرس ـ على التوالى أيضا ـ بقضية الترجمة من الأدب الإنجليزى إلى اللغة العربية . وعلى مستوى التصنيف النوعى تتصل مقارنات إبراهيم عبد الرحمن ومحمد عبد الحى بالشعر ، ومقارنات رمسيس عوض وعبد الحميد إبراهيم بالمسرح ، ثم تنضم أنجيل بطرس إلى صبرى حافظ ليجتمعا حول الفن الروائى المترجم من الأدبين الإنجليزى والأمريكى . وعلى هذا النحو يجتمع من محور التأثير الألمانى على الأدب العربى كمال رضوان ، ومصطفى ماهر ، وعصام بهى ـ يجتمعون على أثر المشكلة الفاوستية ، أو مشكلة الشيطان على السواء ، فى الكتابات العربية الحديثة . وتبقى ناهد الديب وحدها فى هذا المحور لتتجه إلى دراسة أثر برخت فى مسرح نجيب سرور . وكل هذا يؤكد لنا أن النسق الذى سيقت فيه هذه الدراسات قد أتاح لكل منها أن تكون له دلالته ، ومن ثم وظيفته ، على أكثر من مستوى .

على أنه إذا كانت الأغلبية العظمى من هذه الدراسات التطبيقية تحقق ـ ضمنا ـ مبدأ التأثير والتأثر وتدور فى فلكه ، فإن المجموعة المحدودة من الدراسات النصية التى يضمها هذا العدد تنشىء ـ على نحو غير مباشر ـ حوارا منهجيا على مستوى

التطبيق مع هذه الأغلبية . ومن ثم يمكن أن يقال ـ بقدر من التجاوز ـ إن البنية الفكرية لهذا العدد تقدم ـ على مستوى التطبيق ومن خلاله ـ القضية (ممثلة فى الأغلبية العظمى من هذه الدراسات) ، والنقيضة (ممثلة فى عدد محدود من الدراسات) ، والتركيب (ممثلا فى دراسة نبيلة إبراهيم) .

وأول دراسة يضمها هذا العدد من مجموعة الدراسات التاريخية هى دراسة أحمد عثمان : «على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب» . وهى دراسة تتبع الجذور التاريخية للظاهرة الأسطورية ، ثم تنبه إلى دور المدرسة الرومنسية فى مصر ، والمدرسة الرمزية فى لبنان ، فى توظيف الأسطورة فى الشعر ، احتذاء لنتاج الرومنسيين والرمزيين فى الأدب الغربى . ولكن الاهتمام بالأسطورة لم يتوقف عند هذا الحد ، بل إنه يتزايد فيما بعد ـ فيما يسجل الباحث ـ مع حركة الشعر الجديد ، وبخاصة لدى واحد من رواد هذه الحركة هو الشاعر العراقى بدر شاكر السياب . لقد أفرط السياب فى استخدام الأسطورة فى شعره على نحو جعل دارسى هذا الشعر يختلفون حول مدى توفيقه ـ أو عدم توفيقه ـ فى توظيفها فيه توظيفا فنيا . ويرى عثمان أن السياب قد وفق فى توظيف الأسطورة ـ والأسطورة الفورية على وجه الخصوص ـ فى إثراء شعره ، وإن كان كثير من هذا الشعر ـ فيما يرى عثمان كذلك ـ قد أثقل بالأسطورة دون أن تمس الحاجة ـ فنيا ـ إلى استخدامها . وفى هذه الحالة توجز الأسطورة فى كلمة من كلماتها ، ولا ينبه القارئ إليها إلا الهامش الذى وضع أسفل النص لتوضيحها . ثم يمضى الباحث يستقصى الأسطورة فى شعر السياب منذ أن نظم قصيدتى «أغنية الراعى» و «الروح والجسد» ، وهما من المرحلة الرومنسية المبكرة فى شعره ، حتى آخر قصائده التى امتزجت فيها الأصداء الأسطورية ، الإغريقية والآشورية والبابلية ، مع الآلام المرضية والإحباطات السياسية .

يلى هذه الدراسة لأثر الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب دراسة نوع أدبى إغريقى حاول طه حسين إحياءه فى الأدب العربى الحديث ، هو فن «الإبيجراما» . وينطلق فخرى قسطندى ـ صاحب هذه الدراسة ـ من حقيقة أن طه حسين كان مقتنعا بأن اللغة العربية قادرة على التعبير خارج أطرها الفنية التقليدية ، وقابلة للتطويع بحيث تستوعب الأجناس الأدبية المختلفة فى الآداب العالمية . ومن هنا أقدم طه حسين على تجربة كتابة «الإبيجراما» العربية ، التى كان من حصيلتها كتابه «جنة الشوك» . ومن ثم قامت دراسة فخرى قسطندى لمجموعة الإبيجرامات التى ضمها هذا الكتاب ، تأسيسا ودعما لنظرية انتقال الأجناس الأدبية من أدب إلى أدب ، ومن عصر إلى عصر .

وبهذه الدراسة تفتتح كذلك مجموعة الدراسات المتعلقة بطه حسين . ويليها مباشرة دراسة عبد الرشيد محمودى عن «طه حسين وديكارت» . وهى دراسة تاريخية كذلك ؛ فهى تبحث فى مدى تأثر طه حسين بفكر ديكارت فى مجال الدراسة الأدبية وفى مجال الإبداع أيضا ، وعلى وجه التحديد فى كتاب «الأيام» . وتقوم هذه الدراسة على أساس من النفى والإثبات معا ؛ نفى ما هو شائع من تأثر طه حسين بالمنهج الديكارتى فى كتابه «فى الشعر الجاهلى» ، وإثبات ما لم تلتفت إليه الأنظار من قبل ، من فاعلية هذا المنهج فيما قدمه طه حسين من ترجمة ذاتية . فالشك الذى استخدمه طه حسين فى دراسة الشعر الجاهلى شك سلبى ، ينتهى إلى نفى موضوعه ، وهو الشعر الجاهلى نفسه ؛ فى حين يقوم منهج ديكارت على تسلسل منطقى ، يقود من الشك إلى نتيجة يقينية . وأقصى ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد هو أن طه حسين قد نزع فى الدراسة الأدبية نزعة عقلية شبيهة بنزعة ديكارت فى مجال الفلسفة . أما كتاب «الأيام» فيرى الباحث أن طه حسين قد ارتكز فيه على نوع من الكوجيتو الديكارتى (أنا أفكر ، إذن فأنا موجود) ، وإن لم يكن هذا المنطلق خطوة فى برهان عقلى ، كما هو الحال عند ديكارت ، بل تجربة شخصية حية . ومع ذلك فطه حسين يبدأ ـ مثل ديكارت ـ من شعور بالعزلة ، ومحاولة للخروج منها ، مستندا على أساس من منطق الفيلسوف الفرنسى فى الشك فى المعرفة المحصلة عن طريق الحواس ؛ وهو المنطق الذى ظهر واضحا فى كتاب «التأملات» لديكارت . وكذلك يتفق الأديب والفيلسوف فى تصور قوة خارجية (الآخر عند طه حسين ، والله عند ديكارت) تتدخل لتنقذ الذات من عزلتها ، وتتوسط بينها وبين العالم الخارجى .

وفى إطار التأثير الفرنسى فى الأدب العربى تأتى دراسة ليلى عنان عن «الرومنسية الفرنسية بين الأصل والترجمة فى قصص المنفلوطى» . وفى هذه الدراسة تسجل الباحثة قيام اتجاهين فى ترجمة القصص الرومنسى الفرنسى ؛ أولها تكون الترجمة فيه شبه وافية ؛ أما الآخر فيخضع فيه النص المترجم للتصرف على نطاق واسع . ومن الأمثلة التى برز فيها تصرف المنفلوطى على

هذا النحو قصة «أتالا» ، التى قدمها بعنوان «الشهداء» . ومن تصرفه كذلك أنه فى قصة «بول وفرجينى» أهمل الوصف الطبيعى والتقاليد الاجتماعية ، كما أدخل عليها وعلى قصة «فى سبيل التاج» بعض التعديل بما يلائم إبراز القضية الوطنية . وربما برر هذا التصرف رغبة الكاتب فى جعل النص الفرنسى قريبا من دائرة اهتمام القارئ العربى . لكن الباحثة تسجل أيضا حالات من التصرف ليس لها مبرر تاريخى أو موضوعى أو فنى ، إلا أن يصبح النص الأصلى ملائما لرؤية المنفلوطى الخاصة ، عاكسا لآرائه الشخصية . وعند ذاك أفرغت القصص من مضمونها الفلسفى ، وتحولت إلى قصص غرامية . والتفسير الذى تنتهى إليه الباحثة لهذه الظاهرة المنفلوطية هو أن الكاتب قد مزج بين فكر القرن الثامن عشر فى أوربا ومشاعر القرن التاسع عشر ؛ وكان هذا انعكاسا للتخبط بين القيم الموروثة فى الثقافة العربية والتأثر بالثقافة الغربية ، فى وقت كان العالم العربى فيه قد تحرر من سيطرة الدولة العثمانية .

ومع أن دراسة غراء حسين عن «الحكاية والواقع» تتحرك فى إطار المقارنة بين الحكاية الشعبية المصرية والحكاية الفرنسية فإننا نؤثر الحديث عنها فيما بعد ، مع دراستى على شلش وفدوى مالطى ـ دوجلاس ، فى إطار الدراسات النصية .

ومن ثم تبدأ مجموعة الدراسات التى تتعلق بأثر الأدب الإنجليزى فى الأدب العربى الحديث .

وتستهل هذه المجموعة بدراسة إبراهيم عبد الرحمن لـ «تراث جماعة الديوان النقدى ؛ أصوله ومصادره» . وعنوان الدراسة ينم على منهجها التاريخى ؛ وفيها يتوقف الكاتب عند الحملة التى شنتها جماعة الديوان ، وبخاصة العقاد ، على شعر شوقى فيرى أنها قامت على دعامتين أساسيتين : ١ ـ تقديم مفهوم جديد للشعر ، من حيث وظائفه ومقوماته الفنية ، استمدوا أصوله من الآداب الغربية فى شكليها النقدى والإبداعى ، وبخاصة فى المرحلة الكلاسيكية ؛ ٢ ـ إبداع أعمال شعرية تحاكى أشعار الرومنسيين الإنجليز . وكانت الغاية من ذلك هى أن يؤكدوا تخلف الصيغة الفنية لشعر شوقى وتقليديتها . ومن ثم يستعرض الكاتب عددا من النصوص القديمة التى حاول العقاد ـ أكثر جماعته ميلا إلى التنظير ـ أن يشرح فيها هذا المفهوم الجديد للشعر تفصيلا . وقد انتهى الباحث من هذا الاستعراض إلى تقرير أن هذه الكتابات لا تشكل نظرية متكاملة فى مفهوم الشعر ونقده ، بل أفكارا وآراء هى وليدة قراءات متنوعة فى الأدب والنقد . ومن ثم يمضى الباحث فى تقصى أصول هذه الأفكار فى مصادرها القديمة والحديثة ، الغربية والعربية على السواء . أما المصادر الغربية القديمة فيمثلها النقد الإغريقى والرومانى ، والنقد الكلاسيكى بعامة ؛ وأما المصادر العربية القديمة فموزعة فى التراث العربى على المستوى الإبداعى والمستوى النقدى . وفيما يختص بالمصادر الحديثة فإن جانبا منها يتمثل فى بعض كتابات المعاصرين العرب لجماعة الديوان ، الذين كانوا على صلة بالثقافة الفرنسية ؛ أما الجانب الآخر فيرجع إلى تراث الحركة الرومنسية من الشعر والنقد ، فى الأدب الإنجليزى بخاصة . ويتم هذا الاستقصاء من خلال مقارنة النصوص الإبداعية والنقدية لهذه الجماعة ، بالنصوص الأصلية من تراث الرومنسيين الإنجليز .

وفى إطار تأثير الأدب الإنجليزى فى الأدب العربى الحديث ترد دراسة محمد عبد الحى : «البنفسجة والبوتقة ؛ الترجمة ولغة الشعر الرومنسى العربى» ، لتعالج أثر الترجمات العربية لنماذج من الشعر الإنجليزى فى بزوغ الشعر الرومنسى العربى ، شكلا ومضمونا ، بدءا من الترجمة العربية الأولى لترنيمة «صليب المسيح» (١٨٣٠) ، ومرورا بالترجمة العربية للمجموعة الثانية من «ترنيمات للعبادة» (١٨٥٢) ، التى تنسب ترجمتها إلى بطرس البستانى ، وبالترجمة العربية للكتاب المقدس ، الذى أشرفت عليه الكنيسة البروتستنتية ، وترجمة المزامير والترنيمات التى أنجزت بين ٨٤٧ و ١٨٨٥ ، وانتهاء إلى الترجمات العربية لقصائد من شيكسبير وشلى ووردزورث وكيتس وبيرنز .. الخ .

وتحدد هذه الدراسة حجم الأثر الذى يمكن أن تكون الترجمة العربية للترنيمات قد أحدثته لدى الشعراء السوريين اللبنانيين ، وبخاصة شعراء المهاجر فى أمريكا الشمالية ، الذين تربوا على هذه الترنيمات فى مدارس الإرسالية ، كما تحدد ما كان تحدد لشعرهم من وقع لدى الجيل الأحدث ، جيل جماعة أبولو . أما شعراء الديوان فلم يولدوا ـ فى قول الكاتب ـ رومنسيين كشعراء المهاجر ؛ ومن ثم لم يكن شعرهم علامة على الخروج الكامل على المثال الكلاسيكى المحدث ، بل كان يحفظ التوازن بين الابتكار والتجريب . وكان ذلك ناتجا عن توترات الثنائية الرومنسية / الكلاسيكية المحدثة فى حساسيتهم الشعرية . وبهذا مهد شعراء الديوان لجماعة أبولو الطريق إلى إدراك المفهوم الرومنسى للغة الشعر بوصفها لغة رمز وإيحاء وليست لغة تقرير . ويتشابك هذا الإدراك مع عملية التمثل التدريجى لأسلوب الشعر الرومنسى الإنجليزى (والفرنسى) .

ولما كانت هذه الدراسة مقصورة أساسا على تتبع أثر الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ، فقد مضى الباحث فى تقصى كيفية تمثل شعراء الرومنسية العرب لأسلوب الشعر الرومنسى الإنجليزى على نحو ما تعكسه ترجمات هذا الشعر إلى العربية ، دون إهمال لأثر الشعر العربى الصوفى فى إكساب الشعر العربى الرومنسى منحنيات ونغمات تميزه عن الشعر الرومنسى الإنجليزى . وأيضا فقد تقصى الباحث أثر المفهوم الرومنسى للشعر فى إعادة تشكيل بنية القصيدة ، وتحرير عروضها وموسيقاها من القوالب الثابتة ، سواء تم ذلك استرشادا ببعض الكتابات النقدية ، أو من خلال عملية الترجمة ذاتها لنصوص من الشعر الإنجليزى .

وفى إطار تأثير الأدب الإنجليزى على الأدب العربى الحديث ، وتأكيدا لدور الترجمة فى إحداث هذا التأثير ، ترد على الأثر دراستان تنقلاننا من مجال النقد والشعر إلى مجال المسرح . الدراسة الأولى منهما لرمسيس عوض عن «روميو وجولييت على المسرح المصرى» ؛ والدراسة الثانية لعبدالحميد إبراهيم عن «جريمة قتل ـ بين إليوت وعبدالصبور» .

فى الدراسة الأولى يسجل الكاتب ما لقيته مسرحيات شيكسبير : «روميو وجولييت» ، و«هملت» ، و«عطيل» ، من ذيوع على المسرح المصرى خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن . أما مسرحية «روميو وجولييت» فلم يأت عام ١٩٠٠ حتى كانت قد عربت مرتين ؛ الأولى بقلم نجيب حداد ؛ والثانية بقلم نقولا رزق الله . وربما كانت هذه المسرحية أكثر مسرحيات شيكسبير تقديما على المسرح ؛ فقد مثلتها فرقة أبى خليل القبانى فى عام ١٩٠٠ تحت عنوان آخر هو «شهداء الغرام» ؛ ومثلتها فرقة إسكندر فرح فى نفس العام ؛ وكانت البطولة فيها للشيخ سلامة حجازى ، قبل أن يستقل عن فرقة فرح ويكون فرقته الخاصة . وقد أضاف سلامة حجازى إلى المسرحية عنصر الغناء على نحو أفرغ القصة من محتواها المأسوى ، ولم يبق منها سوى محتواها العاطفى . والدراسة تتابع أساليب عرض هذه المسرحية مكتملة ، أو عرض فصل واحد منها ، وما كان يطرأ عليها من تحوير أو تغيير .

أما الدراسة الثانية فتعقد مقارنة بين مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية» لإليوت ، ومسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور . لقد ترجم عبدالصبور مسرحية إليوت ، وإن لم تنشر إلا فى عام ١٩٨٢ بعد وفاته . ويرصد الكاتب عددا من وجوه التشابه بين المسرحيتين ، التى لا تنفى فى الوقت نفسه ما قرره الآخرون من وجوه الاختلاف بينهما .

وإذا كانت ليلى عنان قد طرحت فى دراستها قضية ترجمة القصص الرومنسى إلى العربية ، وما أصابه من تغيير وتحريف ، فإن أنجيل بطرس تعرض فى دراستها : «نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية» لما أنجز من ترجمات فى هذا المجال خلال المدة من ١٩٤٠ إلى ١٩٧٣ . وهى إذ تعرض لاتجاه هذه الترجمة تلاحظ غلبة العشوائية على اختيار المادة المترجمة ، وخضوع هذا الاختيار لا إلى التخطيط بل إلى ذوق المترجم أحيانا ، والرواج التجارى أحيانا . ولأمر ما ظفرت روايات شارلز ديكنز بأكبر قدر من اهتمام المترجمين . وقد ظفرت روايته «قصة مدينتين» وحدها بتسع ترجمات . وإلى جانب ديكنز ظهرت ترجمات لأعمال ألدس هكسلى وجورج أورويل وشارلوت برونتى وجين أوستن وصموئيل جونسون وهـ . ج . ويلز وغيرهم . لكن بعض هذه الترجمات كان اختصارا للأصل ، وبعضها أعد لكى يلائم طبيعة سلاسل الكتب الشعبية .

وتسلمنا هذه الدراسة إلى دراسة صبرى حافظ عن أثر رواية «الصخب والعنف» للكاتب الأمريكى فوكنر على الرواية العربية . حقا إن الكاتب يحدد الوظيفة الأساسية للدراسة المقارنة فيما تؤدى إليه من إرهاف الوعى بخصائص العمل الأدبى عن طريق استخدام منجزات أخرى للاستضاءة بها . وكأنه بهذا يؤكد المنهج النقدى فى الدراسة المقارنة ، حيث يدرس النص الأدبى فى سياق نص آخر . ولعله من أجل ذلك قد استخدم عبارة «تناظر التجارب» فى عنوان دراسته . ومن ثم فقد اهتم بعرض الآراء النقدية المختلفة التى حاولت تفسير رواية «الصخب والعنف» ، والتى تكشف فى مجموعها عن مدى ثراء هذا العمل الأدبى . ولكنه اتخذ من هذا العرض مدخلا لإبراز أثر هذه الرواية فى أربع روايات عربية حديثة ، اكتفى منها ـ لضيق المكان ـ بروايتين هما «ما تبقى لكم» لغسان كنفانى ، و«ميرامار» لنجيب محفوظ . وفى هذا الاتجاه قدم الكاتب عددا من القرائن التى تؤكد أن ثلاثة من الروائيين العرب قد تأثروا بالترجمة العربية لتلك الرواية . أما عن غسان كنفانى ورواية فوكنر فيؤكد الكاتب أنه يتعدى حدود الأحداث والشخصيات إلى رموز «الصخب والعنف» وصورها واستعاراتها وتقنياتها التى تعتمد على تيار الوعى وتداخل الأزمنة والأمكنة ، فضلا على أسلوب السرد الروائى . أما نجيب محفوظ فقد مكنته تمرسه بالفن الروائى ،

وقدرته على الاستيعاب والهضم والتمثل ، من إخفاء تأثره ؛ ولكن الباحث يكشف ـ من خلال تحليل «ميرامار» ـ عن التشابه بين الأشخاص والأحداث فى الروايتين ؛ ذلك التشابه الذى لا يمكن أن يقع بمحض الصدفة . ومن ثم يمكن أن يقال إن الجانب التطبيقى من هذه الدراسة كان مكرسا لنظرية التأثير والتأثر .

وعند هذا المدى تنتهى مجموعة الدراسات المتصلة بأثر الأدب الإنجليزى (وإلى حد ما الأمريكى) من خلال الترجمة على النتاج النقدى والشعرى والمسرحى والروائى فى الأدب العربى الحديث ، وتبدأ مجموعة الدراسات المتصلة بالأدب الألمانى . ولأمر دارت ثلاث دراسات فى هذا المحور حول المشكلة الفاوستية ؛ فكمال رضوان يكتب عن «فكرة فاوست منذ عصر جوته» ؛ ومصطفى ماهر يكتب عن «فاوست فى الأدب العربى المعاصر» ؛ وعصام بهى يكتب عن «الشيطان فى ثلاث مسرحيات» .

أما كمال رضوان فيتتبع الاهتمام بفكرة «فاوست» فى أوربا منذ عصر التنوير بوصفها تعبيرا عن تعطش الإنسان إلى المعرفة والحرية ؛ فيلم بمعالجة «لسنج» ، إمام عصر التنوير ، لها ، ويتوقف عند تناول جوته للفكرة نفسها ، وما عقده بين فاوست ومفيستو من تحالف ، من أجل الوصول إلى المعرفة غير المحدودة . ثم يتابع الكاتب عددا من معاصرى جوته ، الذين تأثروا بمسرحيته ، فعالجوا الفكرة نفسها معالجات مختلفة ، شعرية ومسرحية وأوبرالية ، خصوصا بعد أن روجت مدام دى ستال فى فرنسا لأعمال جوته بعامة ، ولمسرحية فاوست بخاصة . ثم يتابع الكاتب تأثير هذه المسرحية فى ألمانيا فى القرن العشرين فى مسرحية «الدكتور فاوستس» التى كتبها «توماس مان» فى عام ١٩٤٧ . ومن عالم فاوست الأوربى ينتقل الكاتب إلى مصر ، حيث برز الاهتمام بفكرة فاوست ، وترجمت مسرحية جوته إلى العربية ، وتناولها بالدراسة عدد كبير من الكتاب ، وعالجها خمسة على الأقل من كتاب المسرح ، هم توفيق الحكيم ، وعلى أحمد باكثير ، ومحمد فريد أبو حديد ، ومحمود تيمور ، وفتحى رضوان .

وتسلمنا دراسة كمال رضوان إلى دراسة مصطفى ماهر ، التى تهتم ـ أساسا ـ بالكشف عن أثر جوته بعامة ، ومسرحيته «فاوست» بخاصة ، فى الأدب العربى الحديث . وهو يصنف أشكال هذا التأثير فى خمسة اتجاهات : الأول منها هو الاتجاه إلى التعريب ، وتمثله ترجمة الزيات لآلام فرتر ، وثانيها هو الاتجاه الاستحواذى ، الذى يتصور أصحابه أن أدب جوته يقارب فى جوهره الثقافة الإسلامية ، ويمثله عبد الرحمن صدقى والكاتب الجزائرى عبدالحميد بن شهنو ، وثالثها هو الاتجاه العلمى الأكاديمى ، الذى يحاول فيه الناقلون أن يفهموا أعمال جوته فى إطارها الخاص ، ويمثله عبد الغفار مكاوى فى دراسته «تريثى قليلا فما أجملك ! » ؛ ورابعا الاتجاه الحوارى ، الذى يدخل فيه الناقل مع الأديب الذى يستقبله فى حوار وجدل ، على نحو ما صنع توفيق الحكيم فى «عهد الشيطان» ؛ وخامسها هو الاتجاه التحويرى ، الذى يحول فيه الناقل العمل إلى شىء مغاير ، كأن تتحول مأساة «فاوست» إلى رواية فى سلسلة روايات الجيب .

وفى ضوء هذا التقسيم يمضى الباحث يدرس مسرحية «عهد الشيطان» بوصفها حوارا مع جوته ؛ ثم يدرس مسرحية «عبدالشيطان» لمحمد فريد أبو حديد بوصفها قريبة من الاتجاه التعريبى ، ثم ينتهى إلى دراسة مسرحية «فاوست الجديد» لعلى أحمد باكثير ، التى لم تكن حوارا مع جوته ، أو تعريبا لمسرحيته ، بل ظلت محتفظة بعناصرها الأصلية ، وإن كان فاوست عنده ينتصر فى النهاية على الشيطان ، وينال الغفران .

ولم يكن عصام بهى بعيدا عن المنطقة الفاوستية حين اختار أن يبحث فى قضية الشيطان كما تمثلت فى ثلاث مسرحيات هى : «عبد الشيطان» ، و«فاوست الجديد» ، و«نحو حياة أفضل» ؛ فالحقل الدراسى واحد ، سواء دخلت إليه من باب فاوست أو من باب الشيطان ؛ وثنائية «فاوست/ الشيطان» لا انفصام بين طرفيها .

فى البداية يستعرض الباحث تصور البشرية فى تاريخها الطويل للشيطان بوصفه رمزا للشر والعصيان والتمرد ، وبوصفه عدوا للإنسان . ثم يعرض لصورة الشيطان على نحو ما ظهرت فى مسرحية «فاوست» لجوته ، ومسرحية «التاريخ المأسوى للدكتور فاوستس» لمارلو ، ثم يربط بين صورته هنا وهناك ، وما استقر فى ذاكرة التاريخ البشرى من تصور للشيطان . ثم يعرض الباحث بالتحليل للمسرحيات الثلاث التى اختارها من الأدب العربى الحديث ليكشف عن التحويرات والإضافات والتوجيهات الجديدة التى أدخلها كتاب هذه المسرحيات على المستويين الفنى والفكرى لكى تعبر عن رؤاهم الخاصة لما كان يعانيه

مجتمعهم على المستوى المحلى ، أو تعانيه البشرية على المستوى الإنسانى العام .

ومن الطريف أن نلاحظ أن كل الآثار الفاوستية فى الأدب الحديث ، التى ألمت بها الدراسات الثلاث السابقة ، تحققت فى ميدان الأدب المسرحى . واستئنافا لأثر المسرح الألمانى فى المسرح العربى تطالعنا دراسة ناهد الديب فى «مسرح نجيب سرور وتمثّل المسرح الألمانى» . وتحدد الباحثة أهمية كتابات نجيب سرور فى أنها نقلت المسرح المصرى من الواقعية النقدية إلى مسرح يهتم بما هو أكثر من واقعية الشخوص والأحداث . ويرجع هذا إلى تأثر نجيب سرور بكتابات برخت النظرية وأعماله المسرحية فى أثناء دراسته للإخراج المسرحى فى أوربا الشرقية . وتحلل الباحثة عددا من مسرحيات نجيب سرور فى ضوء معطيات المسرح الملحمى الفنية والفكرية ، منتهية إلى أن المزية الأساسية لهذه المسرحيات تتمثل فى المزج بين خصائص المسرح الملحمى ، والتراث الشعبى المصرى ، وقضايا المجتمع ومصالحه الوطنية . لقد خلق الكاتب ـ عن طريق هذا المزج ـ نصا مسرحيا لا يكترث كثيرا للبناء الدرامى الأرسطى ، بل يستخدم كل الوسائل لكسر الوهم ، وإنهاء اغتراب الجمهور عن خشبة المسرح .

وإذ تنتهى هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بتأثير الأدب الألمانى فى الأدب العربى الحديث ، يأتى المقال الأخير فى ملف هذا العدد ليقف بنا فيه صاحبه أحمد عبدالعزيز عند أثر الشاعر الأسبانى «لوركا» فى الأدب العربى . ومع كل التحفظات التى ساقها الكاتب إزاء تعرف الأدباء العرب هذا الشاعر من خلال وسطاء آخرين فإنه يمضى ـ فى اطمئنان ـ إلى بحث الآثار اللوركوية فى الشعر العربى المعاصر . وتتمثل هذه الآثار فى تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا ، وفى تضمين النص العربى كلاما للوركا ، وفى اقتباس بعض صوره وعناصره الخاصة ، كعرس الدم ، والفجر ، والقمر ، والأغانى الغجرية ، والخناجر والمدى ، والجواد والفارس الثورى ، وغرناطة . ثم يمعن الباحث فى اقتفاء أثر لوركا فى عدد من تعبيراته الخاصة التى تسربت إلى القصائد العربية ، كالأثداء المقطوعة ، والجناح المكسور ، ونحيب القيثار ، وقرطبة البعيدة الوحيدة ، والحرس الأسود ، ودقات الساعة الخامسة .. الخ . ثم يتوقف الباحث عند البناء الفنى للقصيدة اللوركوية وأثره فى بناء القصيدة العربية ، منهيا هذه الدراسة بمقارنة عمل كامل للوركا هو مسرحيته «بيت برنارد ألبا» بمسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور .

وهكذا تتحرك هذه الدراسات جميعا فى إطار نظرية التأثير والتأثر ، لكى تؤكد فى الوقت نفسه مدى انفتاح الأدب العربى الحديث على الآداب العالمية ، ومدى إفادته منها .

ويبقى بعد ذلك ثلاث دراسات سبقت الإشارة إليها ، تقف من هذه النظرية موقف النفى ، وتعالج النصوص المتشابهة فى سياق بعضها وبعض ، بهدف نقدى صرف ، هو الكشف عن الأبعاد الفنية والمعنوية التى تميز كل نص على حدة ، وإضاءة جوانبه المختلفة .

والدراسة الأولى فى هذه المجموعة هى دراسة على شلش : «نيويورك فى ست قصائد» . وهذه القصائد موزعة على النحو التالى : ثلاث منها لشعراء عرب ، ينتمون إلى أقطار عربية ثلاثة ، هم أدونيس ، وعبدالوهاب البياتى ، ومحمد إبراهيم أبوسنة ؛ وثلاث موزعة على «مايا كوفسكى» الروسى ، و«لوركا» الأسبانى ، و«سنجور» السنغالى . لقد زاروا جميعا مدينة نيويورك ، وكتب كل منهم قصيدة عنها ، فأصبحت نيويورك هى الموضوع المشترك بينهم . وقد بينت الدراسة كيف أن رؤية كل شاعر قد اختلفت نتيجة لاختلاف خلفيته الثقافية وموقفه الفكرى ، وكيف أن هذا الاختلاف قد انعكس على العناصر المختلفة التى شكلت منها قصائدهم . ولكن الطريف أن الشعراء العرب الثلاثة قد تلاقت رؤيتهم عند رفضهم لتلك المدينة ، وغلبت على قصائدهم النزعة الهجائية ، المتأثرة بالخلفية الثقافية العربية بوجه عام .

ثم تأتى دراسة فدوى مالطى دوجلاس لما سمته «العمى فى مرآة الترجمة الشخصية» . وهى دراسة تقارن بين ترجمتين ذاتيتين ، إحداهما لطه حسين والأخرى للكاتب الهندى الكفيف «فيد مهتا» . والكاتبان هنا ينتميان إلى ما يسمى بالعالم الثالث ، والعناصر المشتركة بينهما أنهما مكفوفان ، وأنهما يعالجان كتابة جنس أدبى واحد هو السيرة الذاتية ، وليس هناك بعد ذلك أى احتمال للقائهما أو تأثر أحدهما بكتابة الآخر . ومن ثم فقد وجهت الباحثة اهتمامها إلى دراسة العمى بوصفه واقعة نصية ، عن طريق رصد ما بين الكاتبين من توازيات على مستوى التشابه والاختلاف . وفى هذا الإطار كشفت الباحثة عن خصائص كتابة العمى كما تتمثل فى النصين المدروسين ، وما نشأ ـ على الرغم من ذلك ـ من اختلاف بين الكاتبين فى مدى تحقق هذا الطراز من الكتابة . ثم توقفت الكاتبة عند ظاهرة الألم المرتبط بالعمى ، وكيف اختلف شعور الكاتبين بهذا الألم كما

تعكسه كتابتها . وإلى جانب ثنائية العمى والألم توقفت الباحثة عند ثنائية التقليد والحداثة ، وارتباط العمى بالتقاليد ، ثم ثنائية الشرق والغرب ، وكلها ثنائيات تلعب أدواراً متوازية لدى الكاتبين ، لكنها تتشابه أحيانا وتفترق أحيانا ، مشخصة المزايا التى يتفرد بها عمل كل من الكاتبين .

أما الدراسة الثالثة والأخيرة فهى دراسة غراء حسين مهنا : «الحكاية والواقع» . وهى دراسة تتحرك على مستوى التوازيات التى يمكن ملاحظتها وتسجيلها بين مجموعة من الحكايات الشعبية العربية والحكايات الفرنسية . وهذه التوازيات لا تتحدث عن تبادل فى التأثير والتأثر ، بل تشير إلى وجوه من الاتفاق والاختلاف فى الصيغ التى يرتضيها كل شعب للتعبير عن همومه الواقعية وعن أحلامه فى المستقبل . والدراسة تحقق هذه النظرة من خلال تحليلها لعشر حكايات شعبية عربية ، وما يوازيها من حكايات فرنسية .

ويبقى أخيرا أن نقول إن مجال الدراسات التطبيقية بكلا المنهجين المستخدمين هنا فى الدراسة المقارنة يظل مفتوحا لكثير من الإضافات المثمرة .

التحرير

تاريخ الأدب المقارن في مصر

عطية عامر

يحسن بنا ألا نقف عند العصر الحاضر ، أو عند القرن العشرين ، عندما نحاول التأريخ لنشأة الأدب المقارن فى مصر ، ولتطور دراسة هذا الأدب فيها ، وإنما يجب علينا أن نرجع إلى أوائل القرن التاسع عشر للبحث عن هذه النشأة ، ثم تتبع التطورات التى حدثت فى تلك الدراسة من فترة إلى أخرى .

ومن المعروف أن الناس قد اشتغلوا ـ مثلا ـ ببعض قضايا النقد الأدبى قبل أن يظهر النقد الأدبى فنًا أو علمًا مستقلاً بذاته له حدوده وقواعده،كما عالجوا بعض قضايا التأريخ الأدبى قبل أن يتبلور هذا العلم ، ويأخذ هذا الشكل الذى نعرفه اليوم . وقد حدث الأمر نفسه بالنسبة للأدب المقارن ؛ فقد تعرض الباحثون لبعض جوانب هذا الأدب قبل أن يبرز هذا اللون من الدراسات الأدبية علمًا قائمًا بذاته ، له كيانه ومفهومه .

نشأ الأدب المقارن فى أوربا نتيجة للإيمان بفكرة نسبية الأشياء ، وهى فكرة تعتقد بأن هذا العالم الذى نعيش فيه لا يمكن فهم الظواهر التى توجد فيه فهما سليما إلا إذا وضعت فى إطار النسبية . ولما كانت الدراسات الأدبية فى أوربا قد تسربت إليها الروح العلمية فى أوائل القرن التاسع عشر ، فقد خضعت لهذا التيار الفكرى ، كما فعلت الدراسات الأخرى . ولهذا فقد كان من الطبيعى أن تتجه الدراسات الأدبية إلى تطبيق فكرة النسبية على الأدب . وقد أدى ذلك إلى محاولة تلك الدراسات البحث عن الصلات بين الظواهر الأدبية . ومن هنا أخذت الجذور الأولى للأدب المقارن فى الظهور ثم الثبات والامتداد .

ولم تكن أوربا وحدها هى التى عرفت النسبية وآمنت بها ، وطبقتها على الدراسات العلمية ، ثم على الدراسات الأدبية ، وإنما تسرب هذا الاتجاه إلى مصر فى أوائل القرن التاسع عشر على يد رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) ، ثم ظهر واضحا فى معالجة رفاعة لبعض قضايا اللغة والأدب .

غادر رفاعة ميناء الإسكندرية فى ١٤ أبريل ١٨٢٦ قاصداً فرنسا ، وأقام هناك خمس سنوات ، واستفاد من الثقافة الفرنسية استفادة كبيرة ، وآمن بكثير من المبادىء العلمية التى عرفها ، وعاشها ، ورآها تطبق فى فرنسا .

وكان من بين هذه المبادىء العلمية مبدأ نسبية الأشياء ، ولهذا نلمس فى كثير من أحكامه على الظواهر اللغوية والأدبية إيمانه بهذا المبدأ ، وتطبيقه له . ومن هنا أخذت روح الأدب المقارن تبرز فى معالجته لبعض مسائل اللغة والأدب ، وصار لايتحدث عن هذه القضية أو تلك من قضايا الأدب العربى أو اللغة العربية إلا ويضعها داخل إطار النسبية التى تربطها بقضية مماثلة أو مخالفة موجودة فى الأدب الفرنسى أو اللغة الفرنسية .

وما دامت دراسة الظواهر الأدبية قد خرجت عن محيطها الوطنى داخل الأدب الواحد، فإنها تخرج عن نطاق تاريخ الأدب الوطنى، وتدخل فى نطاق الأدب المقارن؛ وذلك لأنها لم تعد قضية أدب واحد، وإنما صارت قضية بين أدبين.

ألزم رفاعة نفسه – على كل حال – بمنهج واحد محدد واضح عند معالجته للظواهر الأدبية واللغوية فى العربية والفرنسية – هو منهج الموازنة بين هذه الظواهر. وقد يصحب هذه الموازنات نقد لهذا الاتجاه أو ذاك فى الأدبين أو فى أدب واحد، أو مفاضلة هذا الاتجاه فى أدب على اتجاه آخر فى الأدب الثانى، أو شرح للأسباب التى دعت أحد الأدبين أن يسلك الطريق الذى سلكه، أو تصحيح للآراء الخاطئة حول قضايا الأدب واللغة.

ومن الواجب هنا أن نؤكد أن الأدب المقارن – كما ترى المدرسة التاريخية – ليس هو الموازنات الأدبية، ولكن ذلك الأدب يقبل هذه الموازنات وسيلة من وسائله فى الدراسة، مادامت تلك الموازنات تخرج عن محيط الأدب الواحد، لتعالج الظواهر الأدبية فى أدبين أو أكثر.

والفرق بين هذا اللون من الموازنات الأدبية التى عرفها رفاعة، وتلك الموازنات التى وجدت عند العرب من قبل، يتلخص فى:

١ – عرف العرب الموازنة بين شاعر وشاعر فى محيط الأدب العربى – أى فى محيط الأدب الواحد – كما فعل، مثلا، الآمدى فى كتابه «الموازنة بين أبى تمام والبحترى».

٢ – موازنات رفاعة لا تقف عند شاعر واحد أو كاتب واحد، أو شاعرين أو كاتبين فى الأدب العربى وحده، وإنما تهتم بالظواهر الأدبية فى الأدبين العربى والفرنسى.

٣ – هدف الموازنة الأولى هو تفضيل شاعر على شاعر، أو كاتب على كاتب آخر، وذلك داخل الأدب العربى وحده.

٤ – هدف رفاعة من موازناته يتعدى هذه الدائرة الضيقة، كما سنشير إلى ذلك فيما بعد[1].

فما تلك الموازنات التى قام بها رفاعة؟

١ – وازن بين بعض الأنواع الأدبية، فتعرض لقضية الشعر فى كل من الأدب العربى والأدب الفرنسى. يقول رفاعة إن «نظم الشعر غير خاص بلغة العرب»[2]، وأكد أن لكل أدب نظامه الشعرى الخاص به؛ كما أشار إلى أن الفرنسيين لا يكتبون العلوم نظما، كما يفعل العرب. ولا ينسى أن يعلن فى إصرار أن ترجمة الشعر العربى أو الفرنسى تذهب بكل جمال شعرى[3].

٢ – موضوع الشعر: الغزل فى الشعرين العربى والفرنسى[4]. ويلاحظ رفاعة أن الفرنسيين لا يتغزلون فى الخمر[5]. ويعلن إعجابه بامتناع الفرنسيين عن «تغزل الجنس فى جنسه»[6].

كما يتعرض رفاعة للموازنة بين ما أسماه «الأشعار الحربية»، فيرى أن «مزاج» الفرنسيين فى «الأشعار الحربية» يشبه «مزاج» العرب[7].

٣ – قضايا الأسلوب: يوازن بين أسلوب العربية والفرنسية[8]، وتنتهى به تلك الموازنة إلى الجزم بأن «لكل لسان اصطلاح»[9] وأن لكل لغة أسلوبها[10].

٤ – موسيقى الشعر: يرى رفاعة أن شعر كل لغة له موسيقاه الخاصة به؛ وأن «كل لغة يمكن النظم فيها بمقتضى علم شعرها»[11]، وأن معرفة العروض ليست كافية لقول الشعر فى أى أدب من الآداب[12].

ولقد ساعدت هذه الموازنات رفاعة على ملاحظة أن الأدب يختلف من أمة إلى أمة نتيجة لاختلاف الجنس، وأن الإنتاج الأدبى الرفيع هو ذلك الإنتاج الذى يرضى طباع الجنس الذى أنتجه[13]. كما لاحظ أن الفرنسيين «أقرب شبهاً بالعرب منهم للترك ولغيرهم من الأجناس»[14].

ويوازن رفاعة أيضا بين اللغتين العربية والفرنسية[15]، وينتهى إلى النتائج التالية:

١ – «سائر اللغات ذات القواعد لها فن يجمع قواعدها»، وذلك «لدفع الخطأ فى القراءة والكتابة فيها أو لتحسينها».

٢ – «اللغة الفرنسية كغيرها من اللغات الأفرنجية لها اصطلاح خاص بها»؛ ومعنى ذلك أنه من الخطأ الظن بأن «اللغة العربية هى المقصورة على ذلك. بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك»[16].

٣ – للغة دور حضارى؛ وسهولة اللغة الفرنسية أعانت الفرنسيين «على التقدم فى العلوم والفنون»[17].

ويرى رفاعة أن اللغة العربية فى عصره لم تصل إلى هذه السهولة.

وعناصر هذه السهولة فى رأيه هى: تبسيط قواعد اللغة، التحديد والوضوح؛ وضع المصطلحات لكل علم؛ ووضع كل علم فى إطاره الخاص به[18]. ولكنه يلاحظ أن اللغة الفرنسية لا يمكنها «تصريف الأفعال، كما يمكن فى اللغة العربية»؛ ولهذا فإنه يظن أن الفرنسية «ضيقة من هذه الحيثية»[19].

ولم يقف رفاعة بالموازنات عند الظواهر الأدبية واللغوية، وإنما وازن بين الظواهر الحضارية – أو ما أسماه «التمدن الحقيقى» – فى كل من المجتمعين المصرى والفرنسى، سواء أكانت هذه الظواهر ثقافية أم اجتماعية أم خلقية أم سياسية أم

صحية . ولكن الأوضاع السياسية التى كانت سائدة فى مصر فى عصره لم تتح له فرصة القيام بهذه الموازنات فى النواحى السياسية على نطاق واسع وبأسلوب صريح .

ومهما يكن من أمر ، فإن رفاعة لم يكن يهدف من وراء تلك الموازنات الأدبية واللغوية إلى دراسة الظواهر الأدبية واللغوية فى حد ذاتها ، وإنما كان يهدف من وراء ذلك إلى الكشف عن عناصر «التمدن الحقيقى» فى العصر الذى عاش فيه ، وبالتالى محاولة تطوير المجتمعات المتخلفة عن طريق إبراز هذه العناصر الحضارية . ومعنى ذلك أن هدفه النهائى هدف حضارى .

ولقد كان هذا الهدف الحضارى لكل تلك الدراسات القائمة على الموازنة هو الغاية التى سعت إليها المرحلة الأولى من تاريخ دراسة الأدب المقارن فى مصر فى القرن الماضى .

ولم يكن من الغريب أن يسلك زعماء هذه المرحلة ذلك المسلك ؛ وذلك لأنهم كانوا زعماء إصلاح قبل أن يكونوا دارسى أدب . ولهذا صارت دراسة الظواهر الأدبية واللغوية ، والكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف بين أدبين أو لغتين ، أو إبراز السمات المشتركة للأدب وللغة بصفة عامة ، صار كل هذا وسيلة لتجسيم مظاهر القوة والضعف فى المجتمع الذى يتحدث عنه المصلح ، ويسعى لإصلاحه وتطويره .

وقد رأى رفاعة أن الباحث الذى يريد أن ينجح فى هذا اللون من الدراسات يجب عليه أن يتصل اتصالا مباشرا بالثقافة الأجنبية ، وأن يعيشها فى بيئتها الأصلية ، ليستطيع أن يقوم بتلك الدراسة ؛ وذلك لأنه لا يمكن معرفة تلك الثقافة معرفة كاملة دون هذا الاتصال المباشر ، كما أن أكثر الناس مقدرة على نقل هذه الثقافة هم أولئك الذين عاشوها[٢٠] .

ومن الطبيعى أن هذا الاتصال المباشر يتطلب التمكن من لغة تلك الثقافة الأجنبية . وليس معنى ذلك أن رفاعة قلل من قيمة الترجمة ، أو أنكر تلك القيمة فى مجال نقل الثقافات ، وإنما نراه يعترف بدور الترجمة فى هذا المجال ، ويذكر أن الترجمة «فن ... من الفنون الصعبة»[٢١] ، وينبه إلى خطورة الدور الذى تلعبه ، ويشتغل هو نفسه بها مترجما أو مصحح ترجمة ، أو مدرسا لأصولها . أليست **مدرسة الألسن** ، التى قام بإنشائها ، خير دليل على ذلك ؟ لقد لعب خريجو هذه المدرسة دور الوسطاء بين الغرب ومصر ، وقاموا بترجمة الكثير من الكتب العلمية والثقافية والأدبية والتعليمية .

ولأجل أن نفهم القيمة الحقيقية لدور رفاعة فى مجال الترجمة مترجما ومدرسا لها ، يحسن أن نذكر فى هذا الشأن ذلك الاهتمام الكبير الذى يوليه المشتغلون بالأدب المقارن فى الوقت الحاضر بما سمى بـ «فن الترجمة» . يعلن Etiemble أن الأدب المقارن يجب عليه أن يقوم بمسؤليته نحو فن الترجمة[٢٢] ، ويؤكد أن تدريس الأدب المقارن يجب أن يكون من أهدافه تكوين مترجمين بارعين[٢٣] ، ولا يتردد فى أن يعلن أن المترجم القدير يتساوى مع الباحث الكفء[٢٤] .

لقد طبق رفاعة كل هذه المبادىء منذ حوالى قرن ونصف .

ويأتى على مبارك (١٨٢٤ — ١٨٩٣) فيتابع ذلك المنهاج القائم على الموازنات ، الذى بدأه رفاعة ، ويتوسع على مبارك فيه ، ويعلن فى مقدمة كتابه «علم الدين»[٢٥] ، أن الطريقة التى سار عليها فى هذا الكتاب تكثر «من المقابلة والموازنة» ، وأنه يطالب القراء كلما أرادوا «نقد الأمور» أن يعملوا على «مقارنتها والموازنة بينها» . ثم يضيف قائلا : إن هدفه فى كتابه هذا هو «المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية» .

وهنا تظهر كلمة «مقارنة» واضحة جلية ، وإن كان لا يريد بها المعنى الاصطلاحى المعروف الآن فى مجال الأدب المقارن .

ومعنى ذلك كله أن على مبارك قد سلك فى كتابه طريقة «نقد الأمور» ، وهو نقد قائم على «المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية» ، أو بعبارة أخرى استخدم فى كتابه «علم الدين» النقد القائم على الموازنات فى دراسته للظواهر الأدبية واللغوية والحضارية الموجودة فى كل من البلاد الشرقية والغربية .

ولا نريد هنا التعرض لكل الظواهر التى درسها على مبارك فى كتابه ؛ لأن ذلك يخرجنا عن موضوع التأريخ للأدب المقارن فى مصر ، وإنما نختار ظاهرة أدبية عالجها فى كتابه ، ألا وهى الفن المسرحى ، أو ما سماه «التياترات» . خصص على مبارك «المسامرة السابعة والعشرين»[٢٦] لدراسة هذا اللون الأدبى فى كل من فرنسا ومصر ، وذلك عن طريق العرض والتحليل والموازنة ، وعرض لكل هذا فى صورة حوار بين «الشيخ» وبين «الإنكليزى» . يبدأ الشيخ هذا الحوار بإلقاء سؤال على صاحبه الأوربى :

«أحب منك أن تصف لى بعض أمر هذا التياتر»[٢٧] .

فيجيب صديقه الأوربى إجابة طويلة ، يبسط فيها آراءه فى الفن المسرحى كما يعرفه الأوربيون ، ويؤكد أنه فن «مالت إليه الملل الأوربية كل الميل ، وأحدثوا فيه أنواعا مختلفة ، حتى تقدم تقدما عظيما»[٢٨] .

ولا يقف هذا الحديث عند جانب واحد من جوانب هذا الفن ، وإنما يتعرض لكثير من نواحيه الأدبية والفنية ودوره الاجتماعى . ومعنى ذلك أن على مبارك حاول على لسان صديقه «الإنكليزى» تقديم لوحة عن الفن المسرحى الفرنسى بصفة خاصة ، وعن الفن المسرحى الأوربى بصفة عامة ، وأن هذه اللوحة تحمل فى طياتها العناصر الأدبية والفنية لهذا الفن .

ثم قدم على مبارك على لسان «الشيخ» — فى الوقت

نفسه ـ لوحة مقابلة تحمل فى طياتها العناصر الأدبية والفنية للفن المسرحى فى مصر.

وأقام ـ بعد ذلك ـ موازنة بين كل من اللوحتين ، وانتهى به الأمر إلى تفضيل الفن المسرحى ـ كما رآه فى أوربا ـ على ذلك التمثيل الذى عرفه فى مصر.

لم يكن على مبارك يهدف من وراء هذه الموازنة إلى دراسة الفن المسرحى فى فرنسا ومصر فى حد ذاته ، وإنما كان يهدف من وراء تلك الموازنات إلى الكشف عن عناصر القوة والضعف فى المسرح فى كل من فرنسا ومصر ، وذلك للوصول إلى إصلاح المسرح فى مصر.

فهو ـ إذن ـ مصلح كرفاعة الطهطاوى ، يدرس الظواهر الحضارية فى أكثر من مجتمع عن طريق النقد القائم على الموازنات ، وذلك بقصد إبراز العناصر الحضارية المشتركة ، ثم إصلاح المجتمع عن طريق الدعوة إلى تحقيق هذه العناصر الحضارية ، والعمل على إبرازها للوجود.

وليس هناك من شك فى أن هذه المرحلة الأولى ، من مراحل تاريخ الأدب المقارن فى مصر ، قد تأثرت بتلك الروح العلمية التى كانت تؤمن بنسبية الأشياء ، وأنها قد عالجت بعضاً من الظواهر الأدبية واللغوية والحضارية التى يمكن أن تدخل فى نطاق الأدب المقارن بمعنى من معانيه ، ولكنه من الواضح أن هذه المرحلة لم تعرف الأدب المقارن بمعناه الحديث بوصفه علماً له حدوده ومفهومه ومقوماته ، كما أنها لم تحاول أن تدرس الظواهر الأدبية دراسة تاريخية فى ضوء تلك النظرية التى تقول بأن الأدب المقارن هو دراسة العلاقات التاريخية بين الآداب.

أما إذا قبلنا بعض الاتجاهات الأمريكية فى تعريف الأدب المقارن ـ كما نرى ـ مثلا ـ عند Block ـ تلك الاتجاهات التى لا تعترف بأية نظرية ثابتة فى دراسة الأدب المقارن ، وإنكار كل منهاج محدد ، وإنما يكفى الباحث فى هذا الأدب أن تكون له نظرة عالمية فى دراسته الأدبية ـ إذا قبلنا هذا الاتجاه ، فإنه يحق لنا أن نفسح مجالا لتلك المرحلة الأولى فى تاريخ الأدب المقارن بمعنى من معانيه الحديثة.

وهكذا ينتهى القرن التاسع عشر ، وتنتهى المرحلة الأولى من تاريخ هذا الأدب ، لتبدأ مرحلة جديدة فى القرن العشرين.

ويقبل القرن العشرون ، وتقوم مصر فى مطلعه بإرسال البعثات العلمية إلى فرنسا لدراسة الآداب والتخصص فيها. ويعود بعض أفراد هذه البعثات إلى مصر بعد الانتهاء من مهمته العلمية ، ويتولى القيام بتدريس الأدب وتاريخه فى الجامعة المصرية.

وهذا الجيل ـ إن صح لنا أن نعده جيلا ـ الذى وجد فى مطلع قرننا هذا ، يختلف من عدة وجوه عن الجيل الذى وجد فى القرن الذى سبقه :

١ ـ جيل القرن العشرين أرسل للتخصص فى الدراسات الأدبية ، بخلاف جيل رفاعة وعلى مبارك ؛ فالأول كان إماماً للبعثة المصرية فى باريس ، فى حين تخصص الثانى فى الهندسة.

٢ ـ تفرغ جيل هذا القرن للتدريس فى الجامعة ، فى حين عمل جيل القرن الماضى فى كثير من الميادين ، ولم يكن متفرغا للأدب.

٣ ـ عاصر جيل القرن العشرين أستاذية الأدب المقارن فى جامعة ليون (أنشئت عام ١٨٩٦) ، وأستاذية ثانية فى السوربون (أنشئت عام ١٩١٠) ، وأستاذية ثالثة فى استراسبورج (أنشئت عام ١٩١٩).

ومعنى ذلك أن جيل مطلع القرن العشرين عاش ودرس فى بيئة علمية ازدهر فيها الأدب المقارن فى فرنسا ، ووضحت معالمه بوصفه علماً قائما بذاته ، له حدوده الواضحة.

ولهذا كان من الطبيعى أن تأخذ مظاهر مرحلة جديدة فى التجمع والظهور ؛ وهى المرحلة الثانية من مراحل تاريخ الأدب المقارن فى مصر.

وتتضح معالم هذه المرحلة عند أحمد ضيف (١٨٨٠ ـ ١٩٤٥) الذى أعلن فى محاضرة ألقاها فى الجامعة المصرية فى القاهرة عام ١٩١٨ بعنوان **الكلام البليغ ودراسته** قائلا : «لا بد لمدرس البلاغة من الملاحظة الصحيحة ، والموازنة والمقارنة»[30] ؛ أى أن ذلك الذى يتعرض لدراسة الأدب يجب عليه أن تكون دراسته قائمة على تلك الأسس التى ذكرها ، وهى :

١ ـ الملاحظة الصحيحة.
٢ ـ الموازنة.
٣ ـ المقارنة.

وأن الدراسة الأدبية فى مجال الأدب العربى يجب أن تبين «أنواعه ، وخواصه ، وأثره فى الاجتماع وصلته به ، وأثره فى النفس وأثر النفس فيه ، والمذاهب الأدبية المختلفة ، وطرق البحث والتأليف». ولا يقف عند هذا الحد ، وإنما يجب على الدارس أن يقدم أيضاً «شيئاً من الموازنة بين الأدب العربى وغيره»[31] من الآداب. وهو يريد بذلك التأكيد الأخير أن يوضح أن دراسة تاريخ الأدب العربى لا تكون كاملة إذا أغفلت «الموازنة» بينه وبين غيره من الآداب الأخرى.

وتلك «الموازنة بين الأدب العربى وغيره» هى التى أشار إليها عندما أكد أن مدرس تاريخ الأدب لا بد له من «الموازنة والمقارنة» فى دراسته. ومعنى ذلك أن هذه «الموازنة والمقارنة» لا تتحقق إلا إذا تمت بين الأدب العربى وغيره من الآداب ؛

أى خرجت عن نطاق الأدب العربى وحده ، وأقامت «الموازنة والمقارنة» بينه وبين أدب آخر أو آداب أخرى .

ويمكن الظن بأن أحمد ضيف كان يرى أن الأدب المقارن هو الموازنات الأدبية بين أدبين أو أكثر ، وأن مؤرخ الأدب الوطنى لا بد له من «الموازنة والمقارنة» بين الأدب الوطنى الذى يقوم بدراسته وبين غيره من الآداب .

وقد طبق أحمد ضيف نفسه ذلك كله فى كتابه **مقدمة لدراسة بلاغة العرب** . فبعد أن تعرض للنقد الأدبى فى فرنسا ، أخذ يتحدث عن النقد الأدبى عند العرب ؛ ليضع أمام القارىء لوحة لكل من النقد الأدبى فى فرنسا وعند العرب ، ليتمكن بعد ذلك من «الموازنة والمقارنة» بينهما ، والهدف هو الكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف بين كل من النقدين .

ويمكن اختصار تلك اللوحة على الوجه التالى :

في فرنسا	عند العرب
١ ـ لم ينشأ النقد بين اهله .	* نشأ النقد بين أهله
٢ ـ خضع للمؤثرات الأجنبية .	* بعيد عن كل تأثير خارجى .
٣ ـ جاء من الاطلاع على كتب اليونان القديمة وعلى آثار النهضة الأوروبية	* لم يأت من الاطلاع على مؤلفات أجنبية .
٤ ـ الغرض منه تقويم حركة العقول والأفكار .	* الغرض منه شرح الشعر العربى .
٥ ـ أطواره ظاهرة .	* لم يتحول عن اتباع القديم[٣٢]
٦ ـ النقد فى فرنسا تحليلى .	* أما عند العرب فهو نقد بيانى .
٧ ـ هدف النقد فى فرنسا: كشف أسرار العقول ؛ شرح المؤلفات وإظهار قيمتها الفنية ؛ وبيان منزلتها من العلوم والفنون[٣٣]	* هدفه عند العرب إرشاد الكتاب والشعراء إلى الطريقة المثلى فى الأساليب وصناعة الكلام[٣٤] .
٨ ـ الصراع بين القدماء والمحدثين فى فرنسا : كان الصراع «مبنيا على فكرة فلسفية .. هى فكرة التقدم والارتقاء فى الأفكار والموضوعات ولب الكلام»[٣٥]..	* لم يكن الصراع بين القدماء والمحدثين عند العرب يدور حول «اختراع نوع جديد من أنواع الشعر» ؛ وإنما كان صراعا حول «الأسلوب والديباجة والصناعة لا غير»[٣٦] .

ويعلن أحمد ضيف أن هذا اللون من التفكير الجديد فى الدراسات الأدبية فى مصر ، إنما هو تعبير صادق عما «يجيش فى نفوس الأدباء الذين أطلعوا على بلاغات الأمم الحديثة ، ورأوا الأطوار التى أدركتها ، فكانت سبب رقيها» . ويضيف قائلا : إننا نعتقد «أننا لا ننهض بلغتنا العربية إلا إذا دفعنا بها إلى التحرك من مكانها الذى طال وقوفها فيه ، لتأخذ مكانا يليق بها فى صف اللغات الحية الآن»[٣٧] .

وليس من شك فى أن الهدف النهائى لأحمد ضيف من كل هذه الدراسات التى قام بها فى هذا المجال هو دفع الناس إلى الاطلاع «على شىء جديد» ، والوقوف على «حركة الأدب الحديثة ، وطرق فهم البلاغة فى هذا العصر»[٣٨] . وبذلك تنتقل «الحركة الأدبية عندنا من البحث فى اللفظ والديباجة ... إلى البحث فى نفس الكاتب أو الشاعر ومقدار معلوماته»[٣٩] ، وتستطيع «الآداب العربية الوصول إلى ما وصل إليه غيرها من المتانة والتأثير فى المجتمع»[٤٠] . ثم يعلن أحمد ضيف فى حزم بأنه «لا شىء أدعى إلى التقدم من البحث والنقد»[٤١] .

ويبدو أن أحمد ضيف كان يريد من وراء هذا كله أن يلعب فى مصر ذلك الدور الذى لعبته Madame de Staël فى فرنسا ؛ فهو يقول فى كتابه : «عندما أشرقت شمس القرن التاسع عشر ظهرت فى عالم الأدب والاجتماع سيدة أديبة عالمة ، جالت الأقطار ... ، وصرفت زمنا طويلا فى ألمانيا ، ثم رجعت إلى بلادها فى نحو سنة ١٨٠٣ ، هذه هى مدام دى ستال . وقد ظهر كتابها «البلاغة» أو الآداب (La Littérature) ، وكتابها «ألمانيا» (L' Allemagne) فى سنة ١٨١٠ . فكان من الوسائل التى نشرت فى فرنسا الأفكار الأجنبية ، وأظهرت للعالم الفرنسى مالم يكن يعرفه خارج «منطقة» عقله ومباحثه القومية»[٤٢] .

إنه يريد أن يظهر للمجتمع المصرى «مالم يكن يعرفه خارج «منطقة» عقله ومباحثه القومية» .

وتبدأ مرحلة جديدة فى تاريخ الأدب المقارن فى مصر عندما تأخذ كلمة «مقارن» تظهر بوضوح فى مجال الدراسات الأدبية ، وتحتل الدراسة المقارنة مكانا فى مناهج الدراسة فى بعض المعاهد العليا . نرى كلمة «مقارن» أولا فى مجال الدراسات اللغوية فى مدرسة دار العلوم ؛ ففى «جدول الدراسة» عام ١٩٢٤ ، تبدو بارزة مادة جديدة هى «اللغة العبرية واللغة السريانية ومقارنتهما باللغة العربية» . وكان ذلك تنفيذا «للمادة الثامنة من القانون رقم ١ لسنة ١٩٢٤» الخاص بتنظيم دار العلوم[٤٣] .

وتستمر هذه المدرسة فى هذا النشاط المقارن فى محيط الدراسات اللغوية منذ هذا التاريخ دون أن تفسح مجالا لذلك النشاط فى محيط الدراسات الأدبية حتى عام ١٩٣٨ . ففى هذا العام صدر «القرار الوزارى رقم ٤٩١٧ ، بتاريخ ٢٥ يوليو ١٩٣٨» الخاص بتنظيم لائحة دار العلوم . ونص هذا القرار على أنه من الواجب أن تضيف تلك المدرسة مادة جديدة هى «الأدب وقراءة النصوص ودراسة الآداب الأجنبية» إلى المواد

التى تدرس فى تلك المدرسة فى السنوات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة[44] . كما نص هذا القرار أيضا على أن تدرس مادة «الأدب العربى المقارن» فى «فرقة التخصص» ابتداء من العام نفسه ؛ أى عام ١٩٣٨[45] .

وليس معنى إضافة مادة «الأدب العربى المقارن» إلى المواد التى تدرس فى دار العلوم أن تلك المادة حظيت بأستاذية خاصة مستقلة ، أو أنشىء لها قسم خاص بها ، وإنما كل ما استطعنا الوصول إليه فى هذا الشأن هو أنّ تلك المدرسة قامت بانتداب مدرس يقوم بهذه المهمة . ولقد إنتهى بنا البحث فى هذه الناحية إلى أن الذى قام بتدريس مادة «الآداب الأجنبية» هو أحمد خاكى ، وأن ذلك الذى قام بتدريس «الأدب العربى المقارن» هو مهدى علام .

وهكذا تأخذ مادة «الأدب المقارن» فى الظهور بين المواد التى تدرس فى هذه المدرسة العليا ، ولم تختف بعد ذلك منها ، وإنما تجد أهتماما ورعاية لم تجدهما فى أى معهد من المعاهد فى مصر .

بجانب هذا النشاط فى مجال الدراسة المقارنة فى اللغات أولا وفى الأدب ثانيا منذ عام ١٩٢٤ فى مدرسة دار العلوم ، نجد نشاطًا كبيرًا فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة قد أخذ يظهر بقوة فى مطلع عام ١٩٣٥ على صفحات المجلات الأدبية فى القاهرة . وقد بدأ هذا النشاط الجديد فخرى أبو السعود[46] ، تلك الشخصية الفذة فى تاريخ الأدب والدراسات الأدبية فى مصر ، تلك الشخصية التى كانت تجمع إلى الشاعرية الممتازة ، الأديب البارع ، والناقد الذكى ، والدارس الأدبى العميق .

نشرت مجلة الرسالة القاهرية فى ١٤ يناير ١٩٣٥[47] المقال الأول لفخرى أبو السعود تحت عنوان «ظواهر متماثلة فى تاريخى الأدبين العربى والإنجليزى» . وينشر فخرى أبو السعود مقاله الثانى فى المجلة نفسها فى ٤ فبراير ١٩٣٥[48] تحت عنوان «النزعة العلمية فى الأدبين العربى والإنجليزى» . ويعلن المؤلف فى مطلع مقاله الثانى بأنه «من الطريف والمفيد معًا أننا لا نزال نوازن بين الأدب العربى والأدب الإنجليزى فى شتى النواحى»[49] .

ثم يتوقف فترة قصيرة عن الكتابة ، ليعاود متابعة سلسلة مقالاته فى **الرسالة** ، فينشر فيها مقاله الثالث فى ٣١ أغسطس ١٩٣٦[50] تحت عنوان «الخيال فى الأدبين العربى والإنجليزى» ، ومقاله الرابع فى ٧ سبتمبر ١٩٣٦[51] بعنوان «المرأة فى الأدبين العربى والإنجليزى» ؛ ثم مقاله الخامس فى ١٤ سبتمبر ١٩٣٦[52] تحت عنوان «القول المكشوف فى الأدبين العربى والإنجليزى» .

وينشر فخرى أبو السعود مقاله السادس فى **الرسالة** فى ٢١ سبتمبر ١٩٣٦[53] تحت عنوان «الأثر الأجنبى فى الأدبين العربى والإنجليزى» ، ويضع عنوانا جانبيا قبل العنوان الرئيسى للمقال ، هذا العنوان الجانبى هو «**فى الأدب المقارن**» . وهذه أول مرة ــ فى رأينا ــ يظهر فيها اصطلاح «الأدب المقارن» فى تاريخ الدراسة الأدبية العربية فى مصر . وقد وقف فخرى أبو السعود عند هذا الأمر ، ولم يقدم لنا تعريفا لذلك المصطلح الجديد الذى ذكره . ولكن المؤلف يرى فى هذا المقال أن طبيعة العرب فرضت عليهم الترفع «عن آداب» الأمم الأخرى ، «ولم يروا بأنفسهم ... حاجة إلى الاطلاع على آداب غيرهم»[54] ، فى حين لم يترفع الإنجليز عن الآداب الأخرى ، ولذلك تأثروا بالآداب الأجنبية . ثم يصدر جميع مقالاته بعد ذلك بالاسم الذى ارتضاه ، وهو «**فى الأدب المقارن**» .

ولا يتوقف فخرى أبو السعود عن متابعة دواسته ، وإنما يتابع نشر مقالاته ، فيَنْشر مقالاً سابعا فى الرسالة فى ٢٨ سبتمبر ١٩٣٦[55] بعنوان «طور الثقافة فى الأدبين العربى والإنجليزى» ؛ ومقالا ثامنا فى المجلة نفسها فى ٥ أكتوبر ١٩٣٦[56] تحت عنوان «الفكاهة فى الأدبين العربى والإنجليزى» ؛ ومقالا تاسعا فى ١٢ أكتوبر ١٩٣٦[57] بعنوان «أسباب النباهة والخمول فى الأدبين العربى والإنجليزى» ؛ ومقالا عاشرًا فى ١٩ أكتوبر ١٩٣٦[58] بعنوان «الطبيعة فى الأدبين العربى والإنجليزى» ، وآخر فى ٢٦ أكتوبر ١٩٣٦[59] تحت عنوان «أثر الدين فى الأدبين العربى والإنجليزى» . ويحدثنا بعد ذلك فى نوفمبر ١٩٣٦[60] عن «الخرافة فى الأدبين العربى والإنجليزى» ؛ وفى التاسع من نوفمبر ١٩٣٦[61] عن «أثر الفنون فى الأدبين العربى والإنجليزى» . ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث فى ١٦ نوفمبر ١٩٣٦[62] عن «شخصيات الأدباء فى الأدبين العربى والإنجليزى» ؛ وفى ٢٣ نوفمبر ١٩٣٦[63] يعالج فى مقاله فى **الرسالة** «أثر البيئة فى الأدبين العربى والإنجليزى» ؛ وفى ٣٠ نوفمبر ١٩٣٦[64] يتحدث عن «النقد فى الأدبين العربى والإنجليزى» ؛ وفى السابع من ديسمبر ١٩٣٦[65] يعالج فى مقاله «أثر نظام الحكم فى الأدبين العربى والإنجليزى» ؛ وفى ٢١ ديسمبر ١٩٣٦[66] يتعرض لقضية أخرى تحت عنوان «غرض الأدب فى الأدبين العربى والإنجليزى» . ويختم فخرى أبو السعود هذه السلسلة من المقالات فى مجلة **الرسالة** بمقال فى الثامن والعشرين من ديسمبر ١٩٣٦[67] بعنوان «أثر الترف فى الأدبين العربى والإنجليزى» .

وليس من شك فى أن الدور الذى لعبه فخرى أبو السعود فى تاريخ الأدب المقارن فى مصر كان دورًا كبيرا وحاسما ؛ فقد أرسى مصطلح «**الأدب المقارن**» ؛ وجعل منه تسمية نهائية لهذا اللون من الدراسة الأدبية ، وما زالت هذه التسمية مستمرة حتى اليوم فى الجامعات المصرية وخارج تلك الجامعات . كما أنه اتجه منذ البداية إلى فصل الأدب المقارن عن غيره من الدراسات الأدبية ، والتأكيد على أنه لون مستقل بذاته ، وليس جزءًا من تاريخ الأدب العربى ؛ أو بعبارة أخرى ، ليس جزءًا من الأدب الوطنى .

وعلى الرغم من أن فخرى أبو السعود لم يحاول أن يشرح لنا المنهاج الذى سار عليه فى سلسلة مقالاته «فى الأدب المقارن» ، فإنه يبدو لنا من خلال هذه الدراسة التطبيقية ، التى قام بها فى الأدبين العربى والإنجليزى ، أنه لم يكن يبحث عن الصلات التاريخية بين الأدبين ، وإنما كان يبحث عن الصلات الجمالية بين كل من الأدبين . ومعنى ذلك أن فخرى أبو السعود لم يكن يهدف من وراء دراسته فى الأدب المقارن إلى الكشف عن الصلات الخارجية بين الأدبين ، وإنما كان يهدف إلى الكشف عن الصلات الداخلية بينهما . وبمعنى آخر ، إن فخرى أبو السعود لم يكن مؤرخا فى تلك الدراسة ، وإنما كان ناقدًا أدبيا ؛ أى أنه كان من أنصار الاتجاه النقدى فى دراسة الأدب المقارن ، ولم يكن من أنصار الاتجاه التاريخى .

فإذا عرفنا أن الاتجاه التاريخى – أى اتجاه المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن – كان هو الاتجاه السائد والمسيطر فى مجال الأدب المقارن فى تلك الفترة التى نشر فيها فخرى أبو السعود دراسته فى الثلاثينيات ، وإذا عرفنا أيضا أن الثورة ضد هذا الاتجاه التاريخى لم تبدأ إلا فى عام ١٩٤٩ فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وذلك عندما نشر فى هذا العام كل من : Rene Wellek & Austin Warren الكتاب الشهير Theory of Literature (نظرية الأدب) . ثم أخذت هذه الثورة ضد الاتجاه التاريخى فى الأدب المقارن شكلها النهائى فى المؤتمر الثانى للجمعية العالمية للأدب المقارن ، الذى عقد فى Chapel Hill ما بين ٨ – ١٢ سبتمبر عام ١٩٥٨[٦٨] . إذا عرفنا ذلك كله ، كان من حقنا أن نقول إن فخرى أبو السعود قد خرج بالأدب المقارن من مجال الاتجاه التاريخى قبل أن تبدأ المدرسة الأمريكية ثورتها ضد الاتجاه التاريخى .

ثم إن فخرى أبو السعود – كما سبق أن ذكرنا – كان ناقدًا لا مؤرخًا فى دراسته فى الأدب المقارن ، ومعنى ذلك أنه كان يرى أن الأدب المقارن جزء من النقد الأدبى ، وليس جزءًا من تاريخ الأدب . وهذا هو الاتجاه الذى ارتضته المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن ابتداء من عام ١٩٤٩ ؛ أى بعد فخرى أبو السعود .

ومهما يكن من أمر ، فإن فخرى أبو السعود كان أبعد الناس عن النظرة المحلية أو الإقليمية فى دراساته فى الأدب ، ولم تكن نظرته للظواهر الأدبية ودراستها سوى نظرة شاملة عالمية . والنظرة الشاملة العالمية صفة من صفات المشتغلين حقا بالأدب المقارن بمعناه الصحيح .

وتبدأ مرحلة جديدة من تاريخ الأدب المقارن عندما قرر المجلس الأعلى لدار العلوم فى جلسة عقدها فى الثالث من أكتوبر ١٩٤٥ بأن يصبح الأدب المقارن مادة جامعية مستقلة ، تدرس فى السنتين الثالثة والرابعة[٦٩] . ولكن لم يقرر هذا المجلس الأعلى إنشاء قسم خاص بالأدب المقارن ، وإنما صار فرعًا من قسم سمى بـ «قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة» ، وتولى رئاسة هذا القسم إبراهيم سلامة . وقد قام إبراهيم سلامة بتدريس هذه المادة ، وعاونه فى هذا التدريس عبد الرزاق حميدة

ولم يكن إبراهيم سلامة من المتخصصين فى الأدب المقارن ، وكذلك كان الأمر مع عبد الرزاق حميدة ؛ ولهذا كان من الطبيعى أن نجد قصورًا واضحا فى فهمهما للأدب المقارن ، كما نجد اضطرابًا وتضاربًا فى تحديد هذا الأدب .

وقد نشر إبراهيم سلامة دراساته فى الأدب المقارن فى كتاب **تيارات أدبية بين الشرق والغرب ـ خطة ودراسة فى الأدب المقارن**[٧٠] . يقول فى تمهيده لهذا الكتاب : «هذه دراسة تقارنية ، وإن شئت قلت إنها دراسة فى «الأدب المقارن» ، وإن أردت الدقة والتحديد فقل إنها محاولة فى دراسة هذا العلم ، أو هى إسهام مع المسهمين فى هذه الناحية التى يحاول العلماء فيها – منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وفى أوائل القرن العشرين – أن يعملوا لتكوين أدب خاص يطلق عليه هذا الاسم «الأدب المقارن» ، يجد له مكانا بين علمين تقررا منذ القدم هما «علم الأدب» وعلم «التاريخ الأدبى»[٧١] .

ثم يحاول إبراهيم سلامة تعريف الأدب المقارن ، فيقدم لنا عدة تعاريف ؛ يقول أولا : «الأدب المقارن ... دراسة التيارات الأدبية فى مختلف النواحى ، وبيان أخاديدها ومسايلها ، والعوامل التى تعمل على دفع هذه التيارات ، والعوامل الأخرى التى تغير من مجراها»[٧٢] . ثم يذكر – بعد صفحات قليلة – تعريفا آخر ، فيقول : «شأن الأدب المقارن ... أن يدرس العلاقات التاريخية ، والمشابه الجغرافية والطبيعية بين الأمم»[٧٣] . ويؤكد إبراهيم سلامة بعد قليل أن الأدب المقارن هو «كل دراسة أدبية تسير على منهج خاص من المناهج المقررة فى العلم والمعرفة»[٧٤] .

وكل هذا اضطراب وتضارب . وينتهى به الأمر أخيرًا – بعد هذا الخلط العجيب – إلى القول بأن «الأدب المقارن ... هو دراسة الآثار الأدبية المختلفة من حيث علاقاتها بعضها ببعض ، أو من حيث تشابهها واتجاهاتها»[٧٥] . ثم يعود فيخلط من جديد ، فيزعم أن خلاصة ما ذكره تؤكد «أن الأدب نفسه لو درس دراسة صحيحة لكان منه أدب مقارن»[٧٦] .

ثم يهدم ما قاله ، فيذكر أن «الأدب المقارن ... يعتمد على الفكرة العلمية ينقلها ويتقل باسمها ثقافات لأمم متعددة ، ويجد فى هذه الثقافات مجتمعة مجالا لدراسته . وللأدب المقارن من باب أولى أن ينقل الفكرة الأدبية المزجاة بالعاطفة ، بل له أن ينقل العاطفة نفسها ليكوّن منطقة نفوذه»[٧٧]

ويحاول أيضا أن يفرق بين الأدب العام والأدب المقارن ، فيقول فى سذاجة : «قد يؤثر الكتاب فى عقول العامة فلا يكون له شأن فى الأدب العام ، ولكن يكون له كل الشأن فى الأدب المقارن»[٧٨] .

ثم يترك إبراهيم سلامة الأستاذية فى دار العلوم ليصير عميداً لكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٥٣ ، فيعمل على إدخال الأدب المقارن مادة تدرس فى قسم اللغة العربية ، ويقوم هو نفسه بتدريسها ، ويسير على الطريقة التى سار عليها فى دار العلوم .

أما عبد الرزاق حميدة فقد جمع ما قام به من تدريس فى دار العلوم فى كتاب نشر عام ١٩٤٨ بعنوان **الأدب المقارن** . ولا صلة لهذا الكتاب بالأدب المقارن بمعناه السليم ، وإنما سلك المؤلف فيه طريقة الموازنات الأدبية فى أبسط صورها .

ولقد أدى هذا الاهتمام الجامعى بالأدب المقارن إلى القيام بإرسال طلبة جامعيين للتخصص فى هذا الأدب فى أوربا ؛ فأرسل كل من محمد غنيمى هلال من دار العلوم إلى باريس ، كما أرسل حسن التونى من قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب فى جامعة القاهرة – جامعة فؤاد حين ذاك – إلى باريس أيضا . ثم تتابعت البعثات العلمية بعد ذلك للتخصص فى هذا الأدب فى أوربا .

وقد أدى هذا الاهتمام أيضا إلى القيام بترجمة كتاب : La Littérature Comparée, Van Tieghem إلى اللغة العربية عام ١٩٤٨ ، ترجم بعنوان **الأدب المقارن** ، وقام بالترجمة سامى الدروبى ، ولكنه لم يذكر اسمه ، ولسنا ندرى سبب ذلك[٧٩] . ويقول المترجم فى تقديمه : «يسد هذا الكتاب فراغا كبيراً»[٨٠] ؛ وذلك لأن المترجم يرى أن «كثيرًا من المثقفين مازالوا يسيئون فهمه ، أو يكادون يجهلونه»[٨١] . وليس من شك فى أن تلك الترجمة قد لعبت دورًا كبيرًا فى تصحيح مفهوم الأدب المقارن ، وفتحت الطريق لاتجاه المدرسة الفرنسية التاريخى فى دراسة هذا الأدب ، وثبتت هذا الاتجاه منذ ذلك التاريخ .

وعلى الرغم من كل هذه الأمور الإيجابية فى تاريخ الأدب المقارن فى مصر ، فإننا نرى – للأسف الشديد – نجيب العقيقى يصدر عام ١٩٤٨ كتابا يحمل عنوان **الأدب المقارن** . وليته لم يفعل !

وتنتهى مراحل تاريخ الأدب المقارن فى مصر بما يمكن أن نطلق عليه «مرحلة المتخصصين» . وتبدأ هذه المرحلة فى الخمسينيات ، عندما بدأ الذين تخصصوا فى الأدب المقارن فى باريس فى العودة إلى مصر ، والتحقوا بالجامعات المصرية للقيام بتدريس هذه المادة . يعود محمد غنيمى هلال إلى دار العلوم ليعمل مدرساً فى قسم الأدب المقارن فى النقد والبلاغة ، ويأخذ فى إلقاء سلسلة من المحاضرات ، جمعها فى كتاب سماه **الأدب المقارن**[٨٢] . ولما كان محمد غنيمى هلال قد درس فى جامعة باريس ، وتتلمذ على Jean - Marie Carré ، فإنه آمن بما تؤمن به المدرسة الفرنسية من مبادىء ، وسار على الاتجاه التاريخى فى دراسة الأدب المقارن ؛ ولهذا عرف ذلك الأدب بأنه «دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب خارج حدود اللغة القومية التى كتب بها»[٨٣] .

واتم حسن التونى دراسته فى باريس ، بعد أن تتلمذ أيضا – كما فعل محمد غنيمى هلال – على جان مارى كارى ، والتحق بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب فى جامعة القاهرة مدرسًا للأدب المقارن والأدب الفرنسى . وكان حسن التونى يؤمن بالاتجاه الفرنسى التاريخى فى دراسة الأدب المقارن .

وفى عام ١٩٥٦ ، أفسحت كلية الآداب بجامعة عين شمس مكانا فى قسم اللغة العربية لمادة الأدب المقارن ، وانتدبت محمد غنيمى هلال لتدريسها ، ولكنها لم تخصص أستاذية لذلك الأدب .

وفى عام ١٩٥٧ ، حصل كل من أنور لوقا وعطية عامر على درجة دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من جامعة باريس ، وتتلمذا أيضا على جان مارى كارى ، ذلك الأستاذ الذى يعد أستاذًا لهذا الجيل من المصريين الذين تخصصوا فى الأدب المقارن فى الخمسينيات ، وقاموا بمهمة تدريس هذه المادة فى الجامعات المصرية . وهو جيل متأثر بالمدرسة الفرنسية ، ويؤمن بالاتجاه التاريخى فى دراسة الأدب المقارن .

قام – على كل حال – أنور لوقا بتدريس الأدب المقارن والأدب الفرنسى فى جامعة عين شمس ، وعين عطية عامر مدرسًا فى قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة فى كلية دار العلوم – جامعة القاهرة .

وفى نهاية الخمسينيات ، تعرض الأدب المقارن فى الجامعات المصرية لأزمة حادة ؛ وذلك نتيجة لهجرة حسن التونى وعطية عامر وأنور لوقا من مصر تحت ضغط الإرهاب السياسى ، ثم لانتقال محمد غنيمى هلال إلى كلية اللغة العربية فى جامعة الأزهر للقيام بتدريس النقد الأدبى الحديث .

وفى أواسط الستينيات ، يعود عبد الحكيم حسان من بريطانيا العظمى بعد أن حصل على الدكتوراه فى الأدب المقارن من جامعة لندن ، ويلتحق بقسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة بكلية دار العلوم مدرسًا للأدب المقارن ، ويتابع نشاطه فى تدريس الأدب المقارن ، والتأليف فيه .

المراجع التي ذكرت في هذا البحث

تيجم ، ڤان ، **الأدب المقارن** . القاهرة ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ . [دائرة المعارف الأدبية العالمية – ١

حميدة ، عبد الرزاق ، **الأدب المقارن** ، القاهرة ، ١٩٤٨ .

سلامة ، إبراهيم ، **تيارات أدبية بين الشرق والغرب . خطة ودراسة في الأدب المقارن** . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥١ – ١٩٥٢ .

الطهطاوي ، رفاعة رافع ، **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** . بولاق ، دار الطباعة الخديوية ، ١٢٥٠ هـ .

كتاب أنوار توفيق الجليل في أخبار مصر وتوثيق إسماعيل . بولاق ، دار الطباعة الخديوية ، ١٢٨٥ هـ .

ضيف ، أحمد ، **بلاغة العرب في الأندلس** . القاهرة ، مطبعة مصر ، ١٣٤٢ = ١٩٢٤ .

عبد الجواد ، محمد ، **تقويم دار العلوم . العدد الماسي ، يصدر لمرور ٧٥ عاما على المدرسة ، ١٨٧٢ – ١٩٤٧** . القاهرة ، دار المعارف ، دون تاريخ .

العقيقي ، نجيب ، **الأدب المقارن** . القاهرة ، ١٩٤٨ .

مبارك ، علي ، **علم الدين** ، ٤ جـ . الإسكندرية ، مطبعة جريدة المحروسة ، ١٢٢٩ هـ = ١٨٨٢ م .

هلال ، محمد غنيمي ، **الأدب المقارن** . القاهرة ، مطبعة نخيمر ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ .

Block, Haskell M., **Nouvelles tendances en littérature comparée.** Paris, A. G. Nizet, 1970.

Etiemble, **Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée.** Paris, Gallimard, 1963.

Tieghen, P. Van, **La Littérature comparée.** Paris, 1931, (réédité en 1946).

Wellek, René, **The Crisis of Comparative Literature.** pp. 282-295 of **Concepts of Criticism.** New Haven, 1963.

Wellek, René & Warren, Austin, **Theory of Literature.** London, Jonathan Cape, 1948.

الهوامش :

(١) أنظر ص ٧ من هذا البحث .
(٢) تخليص الإبريز في تلخيص باريز ، ص ١٨٠ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٦٤ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٥٢ .
(٥) المرجع نفسه ، ص ٨٤ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٥٢ .
(٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .
(٨) المرجع نفسه ، ٥٥ .
(٩) المرجع نفسه ، ص ٥٦ .
(١٠) المرجع نفسه ، ص ١٨٥ .
(١١) المرجع نفسه ، ص ١٨٠ .
(١٢) المرجع نفسه ، ص ٦٤ .
(١٣) أنوار توفيق الجليل ، جـ ١ ، ص ٥١٠ .
(١٤) تخليص الإبريز في تلخيص باريز ، ص ٢٠٠ ،
(١٥) انظر – مثلا – ص ١٧٧ – ١٧٩ من المرجع السابق .
(١٦) المرجع نفسه ، ص ٥٦ – ٥٧ .
(١٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٢ .
(١٨) المرجع نفسه ، ص ١٢٢ – ١٢٣ .
(١٩) المرجع نفسه ، ص ٥٦ .
(٢٠) تخليص الإبريز في تلخيص باريز ، ص ٩ .
(٢١) المرجع السابق ، ص ١١ .
(٢٢) Etiemble, Comparison n'est pas raison, p. 44.
(٢٣) المرجع السابق ، ص ٤٨ .
(٢٤) المرجع نفسه ، ص ٥١ .
(٢٥) جـ ١ ، ص ٨ .
(٢٦) علم الدين ، جـ ٢ ، ص ٣٩٧ – ٤٤٠ .
(٢٧) المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٩٨ .
(٢٨) المرجع نفسه ، جـ ٢ ، ص ٤٠٣ .
(٢٩) Block, Haskell M., Nouvelles tendances en littérature comparée.
(٣٠) أحمد ضيف ، مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٨ .
(٣١) المرجع السابق ، ص ١١ .
(٣٢) المرجع السابق ، ص ١٥٨ – ١٥٩ .
(٣٣) المرجع السابق ، ص ١٦٧ .
(٣٤) المرجع نفسه ، ص ١٦٦
(٣٥) المرجع نفسه ، ص ١٧٧ .
(٣٦) المرجع نفسه ، ص ١٧٧ .
(٣٧) أحمد ضيف ، افتتاحية مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١ .
(٣٨) افتتاحية مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١ .
(٣٩) المرجع السابق ، ص ٧ .
(٤٠) المرجع نفسه ، ص ٧ .
(٤١) المرجع نفسه ، ص ٨ .
(٤٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١١٤ – ١١٥ .
(٤٣) محمد عبد الجواد ، تقويم دار العلوم ، ص ٥٤ .
(٤٤) المرجع السابق ، ص ٦١ .

(٤٥) المرجع نفسه ، ص ٦٥ .
(٤٦) ولد عام ١٩٠٥ ، ، وانتحر عام ١٩٤٠ .
(٤٧) ص ٥٥ – ٥٦ .
(٤٨) ص ١٧٩ – ١٨٠ .
(٤٩) ص ١٧٩ .
(٥٠) ص ١٤١٤ – ١٤١٥ .
(٥١) ص ١٤٤٧ – ١٤٤٩ .
(٥٢) ص ١٤٩٠ – ١٤٩١ .
(٥٣) ص ١٥٣٤ – ١٥٣٥ .
(٥٤) ص ١٥٣٥ .
(٥٥) ص ١٥٧٢ – ١٥٧٣ .
(٥٦) ص ١٦٠٨ – ١٦١٠ .
(٥٧) ص ١٦٥٥ – ١٦٥٦ .
(٥٨) ص ١٦٩٠ – ١٦٩٢ .
(٥٩) ص ١٧٣٥ – ١٧٣٧ .
(٦٠) ص ١٧٩٠ – ١٧٩٢ .
(٦١) ص ١٨٣٨ – ١٨٤١ .
(٦٢) ص ١٨٧٤ – ١٨٧٦ .
(٦٣) ص ١٩٠٧ – ١٩١٠ .
(٦٤) ص ١٩٤٧ – ١٩٤٩ .
(٦٥) ص ١٩٩٠ – ١٩٩٣ .
(٦٦) ص ٢٠٦٨ – ٢٠٧١ .
(٦٧) ص ٢١١٤ – ٢١١٧ .
(٦٨) ألقى Wellek بحثا فى هذا المؤتمر بعنون «أزمة الأدب المقارن» ، ثم نشره عام ١٩٦٣ فى كتابه «مفاهيم النقد» ، ص : ٢٨٢ . هاجم فيه المدرسة التاريخية .
(٦٩) محمد عبد الجواد ، تقويم دار العلوم ، ص : ٧٨ .
(٧٠) نشر فى القاهرة ، عام ١٩٥١ – ١٩٥٢ .
(٧١) ص : ٣ .
(٧٢) إبراهيم سلامة ، تيارات أدبية ، ص : ١٠ .
(٧٣) المرجع السابق ، ص ١٥ .
(٧٤) المرجع نفسه ، ص : ٢٨ .
(٧٥) المرجع نفسه ، ص ٢٨ .
(٧٦) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .
(٧٧) المرجع نفسه ، ص ٣٤ .
(٧٨) المرجع نفسه ، ص ٢٥ .
(٧٩) نشرته دار الفكر العربى فى القاهرة . وجعلته الكتاب رقم ١ من سلسلة «دائرة المعارف الأدبية العالمية» .
(٨٠) ڤان تيجم ، الأدب المقارن ، تقديم ، ص : ٣ .
(٨١) المرجع السابق ، ص : ٤ .
(٨٢) نشرت الطبعة الأولى فى القاهرة دون تاريخ . أما الطبعة الثانية فقد نشرت فى القاهرة عام ١٩٦١ .
(٨٣) محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن ، ص جـ .

عالمية التعبير الشعبى

نبيلة إبراهيم

نود بادىء ذى بدء أن نلتزم باصطلاح «التعبير الشعبى» . ذلك أن هذا الاصطلاح ، شأنه شأن الاصطلاح الألمانى «فولكسكنده» أى «معارف الشعب» ، لا يثير اللبس بالقدر الذى يثيره الاصطلاح الشائع «فولكلور» ، ذلك الاصطلاح الذى تقول عنه دائرة المعارف البريطانية إنه لم يحدث لبس فى تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور[1] .

وسواء استخدم هذا الاصطلاح أم ذاك ، فنحن إزاء علم إنسانى له خصائص تميزه عن سائر العلوم الإنسانية الأخرى . فليس هناك علم من هذه العلوم تتداخل فيه على الدوام النظرية مع التطبيق كل التداخل كما يحدث فى هذا العلم . وليس هناك علم من هذه العلوم يقف فيه الماضى مع الحاضر على قدم المساواة والأهمية كما يحدث فى هذا العلم . وليس هناك علم من هذه العلوم يتحدد تخصصه بالبحث عن الحاضر فى الماضى ، والماضى فى الحاضر ، كما يتحدد فى هذا العلم . وربما كانت هذه الخاصية الأخيرة هى السبب فى إثارة كثير من مشكلاته ، أو بالأحرى الدافع وراء كثير من التساؤلات التى تحتم على الباحثين فى هذا العلم أن يجيبوا عنها ليكشفوا عن السر وراء هذا التداخل من ناحية ، وليحددوا أبعاده من ناحية أخرى .

ولم تقتصر هذه التساؤلات على المتعقدات وبقايا الفكر الأسطورى ؛ إذ إن هذا الموضوع بصفة خاصة أمكن الإجابة عنه بفضل تضافر جهود الفولكلوريين والأنثروبولوجيين جميعا ، ولكن التساؤلات شملت مجالات أخرى ربما كانت أكثر تعقيدا ، وهى تلك التى مازال الباحثون يخوضون فيها حتى اليوم . فكيف يمكن أن يلبى الماضى احتياجات الحاضر؟ وإلى أى حد يتسلط الماضى على الحاضر فى أشكال التعبير الشعبى ؟ وكيف يمكن للحاضر أن ينسلخ منه مع الاعتراف بوجوده ؟ وإذا كان هذا الماضى موغلاً فى القدم ، وإذا كانت الشعوب لم تخلق نفسها بل خُلقت،ولم تقسم نفسها شيعا بل قُسمت ، فهل يعنى هذا أن الماضى القديم الموحد خلّف آثاراً موحدة فى أشكال تعبير الشعوب المختلفة على الرغم من تباينها ، وعلى الرغم من اختلاف المراحل الحضارية التى مرت بها ؟ وهل يمكن أن يبلغ تسلط الماضى الحد الذى يجعله يفرض أشكالاً موحدة من التعبير الأدبى ، مادامت كل الشعوب قد عرفت الأسطورة وعرفت القصص الخرافى وغير الخرافى ، كما عرفت الأدب البطولى والأدب الفكاهى بما فيه النكتة ، وصار لها رصيدها من الأمثال والألغاز؟

وإذا تركنا جانبا اشتراك الشعوب فى أشكال التعبير الشعبى ، فإن التساؤل يتسع ليشمل البحث عن استخدام كل شكل من هذه الأشكال فى كثير من الأحيان لموضوعات جزئية (موتيفات) بعينها ، بل يتسع أكثر من ذلك ليثير موضوع اشتراك هذه الأشكال من التعبير، كل شكل على حدة ، فى أبنية موحدة .

كل هذه التساؤلات برزت أمام الباحثين منذ زمن مبكر حتى من قبل المناداة باستقلال علم الدراسات الشعبية فى أوائل القرن التاسع عشر. ومن الطبيعى أن هذه التساؤلات لم تبرز دفعة واحدة، إذ كان الرواد الأوائل لهذا العلم مشغولين فى بداية الأمر بتعريفه وتحديد اختصاصاته وأهدافه. ثم شغلوا من بعد بموضوعات جزئية قد تبدو هامشية لأول وهلة، ولكنها فى الحقيقة تمس جوهر هذا العلم. فقد بحثوا فى مفهوم الشعب، وهل هو مفهوم سياسى أم اجتماعى أم حضارى، كما تساءلوا عن صلة الشعب بأسره بالتراث الشعبى، إذ كان التراث الشعبى لايعيش ـ كما وكيفا ـ إلا فى مستويات اجتماعية محددة. ثم اتجه البحث من العام إلى الخاص؛ فالبحث عن الشعب تطرق إلى البحث عن الشعبية، كما أن البحث عن روح الشعب أفضى إلى البحث عن اهتمامات الشعب الروحية على المستويين الدينى والدنيوى.

٢

على أننا عندما نتحدث عن عالمية التعبير الأدبى الشعبى فإننا نتعدى هذه المفهومات الكلية إلى مفهومات أكثر خصوصية، كما أننا نتعدى المفهوم القريب للعالمية ـ ونعنى به التماثل والتداخل الذى قد ينجم عن حركة انتقال التعبير الشفاهى من شعب لآخر ـ إلى مفهوم أكثر عمقا، لم يتوصل إليه إلا بعد أن تجاوز الباحثون السطح إلى الأعماق، والظاهر إلى الخفى.

على أنه قبل أن تتطور الأبحاث لتؤكد علميا، نظريا وتطبيقيا، التماثل والتداخل بين تراث الشعوب فى مستويات مختلفة، كان إدراك الباحثين الأوائل لهذا التماثل والتداخل قويا، أو لنقل إنه كان يلح عليهم إلى درجة أنهم أعلنوا منذ بداية الأمر أن التعبير الشعبى القريب لايمكن أن يفهم إلا فى إطار البعيد والغريب، وأن إدراك الخاص لايمكن أن يتم إلا فى إطار معرفة القوانين التى تتحكم فى العام.

ولنبدأ من البداية مع الباحثين الأوائل الذين أقل ما يوصفون به أنهم كانوا علماء أصحاب نزعه فلسفية لم تكن تكتفى بفرع واحد من المعرفة، بل كانت تحتشد معارف كثيرة ومتنوعة. وعندما تحتشد العقول بمعارف كثيرة، فإنها تأبى أن تقف عند حدود الجزء، بل سرعان ماتنطلق إلى الكل، كما تأبى أن تقف عند حدود الظاهرة، بل تتعداها إلى محاولة الوصول إلى القوانين المتحكمة فيها.

والبداية ترتبط بدون شك بالأخوين «جرم»، ياكوب وفيلهلم. وكان الاهتمام الأول للأخوين هو الدراسات الفيلولوجية. وقد جرتهما الأبحاث الفيلولوجية فى الأدب المكتوب إلى الأدب المروى. ولما كانت اللغة الهندوجرمانية قد اكتشفت فى ذلك الحين، فإن الطريق كان مفتوحاً أمامهما لعقد مقارنات بين النصوص الشعبية الألمانية، المدونة والمروية، وغيرها من النصوص التى عثروا عليها مدونة عن الشعوب التى تشترك مع الشعب الألمانى فى الأصل الهندوجرمانى. وقد كان التشابه بين حكايات هذه الشعوب والحكايات الألمانية مفاجأة كبرى للأخوين جرم. ومن ثم طلعا بنظريتهما فى تشابه الحكايات الخرافية؛ وهى النظرية التى ضمناها الطبعة الثالثة من كتابهما الشهير: «الأطفال وحكايات البيوت»، التى ظهرت فى عام ١٨٥٦م. وتتلخص هذه النظرية فيما يلى:[٢٠]

أولا: إن الحكايات الخرافية فى شكلها القديم الذى يكتنفه الغموض أو تلك التى يعتريها التحوير فيما بعد، تعد بقايا حكايات بالغة فى القدم، تحكى عن قدامى الآلهة والأبطال.

ثانيا: ترجع الحكايات الخرافية إلى العصر الهندوجرمانى، كما أنها تقتصر بصفة أساسية على الشعوب الهندوجرمانية. فإذا كانت الحكايات الخرافية قد ظهرت لدى الشعوب غير الهندوجرمانية، فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث عما إذا كانت هذه الحكايات قد هاجرت إلى الشعوب الأخرى بعد أن ظهرت لدى الشعوب الهندوجرمانية.

ثالثا: هناك بعض الأحوال التى هاجرت فيها الحكاية الخرافية بحق من شعب إلى آخر؛ غير أن هذه الظاهرة ليست هى القاعدة.

رابعا: إذا كان من الممكن أن تظهر أطوار الحياة البسيطة فى جميع الأزمنة ولدى كل الشعوب، كذلك يمكن أن تتطور الحكايات الخرافية بطريقة مماثلة لدى كل الشعوب.

ومهما يكن من تعصب الأخوين فى إرجاع الحكايات الخرافية إلى الأصل الهندوجرمانى، فإنهما ولاشك كانا أول من أشار إلى ظاهرة التشابه بين الحكايات الخرافية فى بلاد مختلفة، فكانا بذلك أول من مهد الطريق لمزيد من الأبحاث حول هذا الموضوع.

٣

على أن آراء الأخوين جرم اهتزت بعض الوقت بتأثير نظرية «تيودور بنى» الذى ترجم كتاب الهند القديم «البانتشاتنترا». وبتأثير هذا الكتاب قطع «بنى» بأن الموطن الأصلى للحكايات الخرافية هو بلاد الهند. على أن هذه النظرية مالبثت أن عورضت بشدة، وعاد الباحثون ليخوضوا فى موضوع تشابه القصص الخرافى، دون إصرار منهم على محاولة إرجاعه إلى موطن بعينه؛ بل إنهم ـ على العكس ـ كانوا يتلمسون العلل والأسباب التى تعزز فكرة تشابه القصص الخرافى الذى وجد مستقلا عن جميع الشعوب.

ولم تكن الدراسات الأنثروبولوجية فى ذلك الحين بمنأى عن هذا الاتجاه فى البحث . حقا إن الدراسات الأنثروبولوجية كانت تركز البحث حول الإنسان البدائى وإنسان الحضارات الأولى ، ولكن النتيجة التى توصل إليها الباحثون الأنثروبولوجيون آنذاك ، ونخص بالذكر منهم تايلور وأندرولانج ، وهى وحدة التصورات الدينية عند شعوب العالم ، دعمت وجهة نظر الباحثين الفولكلوريين فى تشابه أنماط القصص الخرافى عند شعوب العالم ، حيث إن هذه الأنماط ترتكز على رصيد هائل من التراث الأسطورى القديم الذى يعد قاسما مشتركاً بين شعوب العالم .

ومن هنا كانت نظرية العالم الفرنسى «بيديه» فى القصص الخرافى ، التى خطا بها خطوة أبعد من الأخوين جرم . فالتشابه عنده لاينبع من فكرة اشتراك الشعوب ذات الأصل الهندوجرمانى فى تراث قصصى واحد ، انتشر منها إلى جميع أنحاء العالم ، بل إن التشابه أساسه اشتراك شعوب العالم القديم فى أفكار إنسانية وظروف فكرية واحدة .

ومن هنا كانت فكرة «بيديه» التى أثرت عنه ، وهى أنه كما ينمو النبات الواحد ، مع اختلاف يسير فى شكله ، فى الأمكنة المتماثلة جغرافيا ومناخيا على خريطة العالم ، كذلك تظهر فى الظروف الروحية والفكرية المتماثلة عند شعوب العالم نماذج متماثلة من التعبير . وبناء على ذلك فإنه من الممكن أن تظهر الحكايات الخرافية التى تتشابه فى كثير أو قليل فى جميع أنحاء العالم .[2]

ثم شاء الباحث الألمانى (هانز ناومن) (١٨٨٦ – ١٩٥١) أن يحسم الجدل فى هذا الموضوع حتى يتفرغ الباحثون لغيره من الموضوعات . وكان ناومن قد استوعب كتابات تايلور والباحث الألمانى «وليم فوندس» صاحب الكتاب الشهير «سيكلوجية الشعوب» ، ثم أبحاث الأنثروبولوجى الفرنسى «ليفى برول» . وعند ذلك أعلن رأيه فقال : «من الواضح أن وجوه التجانس بين الشعوب لاتقوم جميعها على مبدأ التأثر والتأثير ؛ إذ من المؤكد أنه من الممكن ، وفقاً للقوانين الطبيعية ، أن تنشأ من الأفكار الإنسانية التى تتبناها الشعوب المستقلة عن بعضها البعض ، والمنتمية إلى أجناس مختلفة ، ومناطق مختلفة أن تنشأ تصورات متشابهة فى المجالين المادى والروحى على السواء . إن الباحث اليوم لم يعد يتمسك بأحد الاحتمالين دون الآخر ، بوصفه المبدأ الأساسى الوحيد فى تشابه الآداب الشعبية ، أعنى مبدأ هجرة الآداب الشعبية ، واعتماد بعضها على البعض الآخر ، أو مبدأ تشابهها على الرغم من استقلالها ، إذ من الممكن لكلا المبدأين أن يقف بصفة أساسية إلى جانب الآخر ، بل إنهما فى بعض الأحيان قد يتفاعلان معا» .

على أن أهمية ناومن لاترجع فحسب إلى حسم الخلاف بين أصحاب الرأيين عن طريق المصالحة بينهما ، بل ترجع كذلك إلى تلك الفكرة الطريفة التى أضافها إلى رصيد الأفكار التى وصلت إليه ، والتى استطاع عن طريقها أن يفسر سر تسرب الشىء القديم إلى الجديد ، أو بالأحرى سر تسرب الماضى إلى الحاضر على الدوام . وهذه الفكرة بعينها تقدم تفسيراً على نحو ما لوجوه التشابه بين أجناس التعبير الشعبى على مستوى العالم ، بقدر ماتقدم كذلك تفسيراً لوجوه الاختلاف .

وتقوم هذه الفكرة على أساس مفهوم حضارى ؛ فالحضارة تتكون من تراكمات معرفية لها ثقل فى ضمير كل شعب ؛ ومن ثم فإنها لاتظل طافية على السطح ، بل تهبط مستقرة فى القاع ، وذلك إذا تصورنا الحضارة وعاء تستقر فيه المواد الثقيلة طبقة فوق الأخرى . وإذا كانت أقدم طبقة من هذا الرصيد التراكمى تتشابه لدى الشعوب جميعا . حيث إن الشعوب – كما سبق أن ذكرنا – لم تخلق نفسها بل خلقت ، ولم تقسم نفسها بل قسمت ، فإن هذا الرصيد القديم يمثل العلة الأولى فى تشابه أنماط التعبير الشعبى على مستوى العالم . ذلك أن هذا الرصيد الأساسى القديم لايبقى وحده ساكنا مستقرا فى القاع ، بل إنه قد يتفاعل مع رصيد جديد يستطيع أن ينفذ إليه . وهكذا تصبح عملية اختلاط القديم بالجديد عملية دائرية ؛ فالقديم المستقر يتفاعل مع الجديد الذى يمتلك قوة النفاذ إليه ، ثم يعود هذا النتاج الجديد فيتفاعل مع جديد آخر يظهر على السطح ويترسب منه مايمكن أن يمتزج بهذا النتاج المستقر الحديث نسبيا ، وهكذا دواليك .[3]

وليست هذه العملية مجرد تصور لتركيبة حضارية ، بل هى واقع يتحقق فى البناء الاجتماعى ؛ فالمعارف القديمة الأولى كانت تستقر مع الجماعة القديمة بوصفها كلا . وعندما حدث تغير فى البنيات الاجتماعية ، ظلت هذه المعارف القديمة مستقرة مع من تبقى من هذه الجماعة مرتبطا بالأرض الأم . على أن هذه المعارف القديمة لاتبقى فى حالة من السكون ، بل إنها تتحرك على الدوام ، متوجهة إلى الطبقات الأخرى ، ومستقبله منها فى الوقت نفسه .

وليست هذه العملية بعيدة عن واقعنا ؛ فالتراث الشعبى يظل دائما له سحره ، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حاملة التراث إلى الطبقات الأخرى ليتخذ شكلا حضاريا جديداً ، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حاملة التراث لتكيفه وفقاً لمتطلبات حياتها . فالزى الشعبى على سبيل المثال (الجلابية مثلا) يصعد من القاع ليصبح (موضة) . وكذلك تصعد بعض مواد التعبير الشعبى من القاع لتستغل سياحيا أو فنيا . وعندما تتم هذه العمليات ، فإنها لا تكون بمنأى عن الجماعة الشعبية ، بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذه التغيير

شعوريا أو لا شعوريا ، وعندئذ يتأثر نتاجها الأصلي بشكل أو بآخر .

ويهمنا من هذه النظرية بالنسبة لموضوع عالمية التعبير الشعبي أمران : الأمر الأول أن هذه العملية الحضارية أشبه بنظام صارم يحدث لدى جميع الشعوب . والأمر الثاني أن التراث الإنساني الموغل فى القدم ، الذى يعد قاسماً مشتركاً بين جميع الشعوب ، لا تطمس معالمه ، بل إنه يتحرك على الدوام ليظهر فى شكل «موتيفات» أو موضوعات تتغلغل فى الأشكال الجديدة .

٤

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن جهود الباحثين إلى هذا الحد كانت تتلمس الطريق لتعرّف طبيعة التعبير الشعبي لا التعبير الشعبي فى حد ذاته . ولم يكن يخفى على بعض الباحثين أن تركيز البحث حول أسباب ورود الصور المتماثلة أو الموتيفات المتماثلة فى أشكال التعبير الشعبي فى البلدان المختلفة ، قد يؤدى إلى أن ينحرف علم الدراسات الشعبية عن مجالة المتميز ، الذى نودى من أجله لأن يكون علما مستقلاً ، ألا وهو إدراك القوانين التى تحكم الحياة الشعبية ، وتفجر – من ثم – أشكالا خاصة متميزة من التعبير . بل إنهم حذروا من أن يتحول علم الدراسات الشعبية على هذا النحو إلى علم معارف الشعوب Volkerkunde أو علم نفس الشعوب Volkerpsychologie ، فيفقد بذلك هويته ..

وقد كان لهذا التحذير نتائجه المثمرة فيما بعد ، عندما أصبح التعبير الشعبي فى حد ذاته هو موضوع البحث .

ويعد جهد المدرسة الفنلندية ، التى اشتهرت بأنها صاحبة أول منهج علمى يبحث فى التعبير الشعبي ، وهو المنهج الجغرافى التاريخي – بعد بحق أول عمل علمى فى مجال التعبير الشعبي ، يركز على محتوى النص حقا إن أبحاث المدرسة الفنلندية انطلقت كذلك من الاهتمام بموضوع انتشار أنماط القص الشعبي على مستوى العالم ، ولكنها شاءت أن تخضع هذه الظاهرة للفحص العلمى الذى يؤكد التشابه بقدر ما يؤكد الاختلاف .

ويعد كارل كرونه مؤسس المنهج الجغرافى التاريخي بحق ، وخلفه من بعده أنتى آرنى . ويقوم هذه المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد قدر الإمكان ، سواء كان مصدر هذه الروايات النصوص المدونة أو المروية . فإذا اتفق للباحث جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد ، أمكنه ، عن طريق المقارنة بين الروايات ، واعتمادًا على بعض القرائن الزمانية والمكانية ، أن يحدد نشأة النمط زمانيا ومكانيا . وعليه بعد ذلك أن يتتبع مساره ، راصداً ما يعترى جزئياته من تغيير . ولم يدّع كرونه أنه يستطيع ، من خلال هذا المنهج ، أن يصل إلى أصل كل حكاية ، ولكنه بذل جهده مع غيره من الباحثين لتأكيد صحة هذا المنهج من خلال تطبيقه على بعض الأنماط القصصية . وقد تم نشر هذه الأبحاث فى دورية FFC التى ما تزال تصدر فى هلسنكى حتى اليوم . وعلى رأس هذه الأبحاث المهمة يقف فهرست آنتى آرنى النمطى الموتيفى بارزا . وهو الفهرست الذى توسع فيه طومسون فيما بعد ، وعرف بفهرست آرن طومسون . ويقوم هذا الفهرست على حصر الأنماط القصصية قدر الإمكان ، وتحليل كل نمط إلى موتيفاته المختلفة التى ورد ذكرها فى الروايات المختلفة ، مع الإشارة إلى مصادرها وليس أدل على أهمية هذا الفهرست من أنه أصبح دليلا يهتدى به فى تصنيف القص الشعبي وأرشفته فى جميع مراكز الدراسات الشعبية على وجه التقريب .

ومن خلال هذا الفهرست ، ومن خلال الأبحاث التطبيقية الأخرى التى استخدمت المنهج الجغرافى التاريخي ، والتى أنجزها علماء فى فنلندا وفى غيرها من البلاد الأوروبية ، تأكد بشكل قاطع التشابه الكبير بين أنماط القص الشعبي على مستوى العالم ، كما تأكد بشكل قاطع مرونة هذه الأنماط فى توظيف موتيفات متنوعة ، وكأن هذه الموتيفات ، كما قال الأخوان جرم من قبل ، أشبه بفتات الأحجار الكريمة المبعثرة وسط الحشائش ، لا يراها إلا كل ذى بصر حاد[4] .

٥

وعلى الرغم مما حققته المدرسة الفنلندية من إنجاز علمى مهم ، وعلى الرغم من الأبحاث التطبيقية الكثيرة الخصبة التى أثرت بها مكتبة الدراسات الشعبية ، فإن منهجها فى البحث قد قوبل ، فيما بعد ، بمعارضة شديدة تحرزا من أن يظن أن التحقق من تشابه الأنماط والموتيفات فى التعبير الأدبى الشعبي على مستوى العالم يعد هدفا فى حد ذاته ، وأن يعد نهاية المطاف فى البحث فيه .

لقد قال هؤلاء ، وعلى رأسهم الباحث السويدى «فون سيدوف» ، إن هذا المنهج فى البحث مازال يبعد الدراسات الشعبية عن تحقيق هدفها البعيد ألا وهو الكشف عن دينامية الحياة الشعبية التى تفجر أشكالاً من التعبير تعد وريثة الماضى ولكنها تتحرك على الدوام مع الحاضر . وإذا كان التراث الشعبي قد سلّم لكى يسلّم ، فإن هذه العملية فى حد ذاتها لا يمكن أن تتم إلا إذا تفاعل الناس مع المادة التى سلمت إليهم ، سواء كانت واردة عليهم أو نابعة أصلا منهم . ولا يمكن أن يتم هذا التفاعل إلا إذا كانت المادة ملبية لاحتياجاتهم النفسية والاجتماعية ؛ فإن لم تكن ملبية لهذه الاحتياجات ، فهى إما أن توأد فى حينها ، أو تتغير على نحو ما . لا يكفى إذن أن أرصد الروايات المختلفة للحكاية الواحدة ، ولا يكفى أن أشير إلى

لموتيفات المشتركة بينها ؛ بل لابد أن أربط بين كل رواية والمجال الذى تعيش فيه . وإذا فعلنا هذا ، فإن كل رواية تصبح عندئذ حكاية مستقلة بذاتها[٥] .

فهل يكفى ، على سبيل المثال ، أن نقول إن مجموعة حكايات سندريلا التى بلغت المائتى حكاية[٦] ، تعد تفرعًا عن الحكاية المصرية القديمة التى تحكى ، نقلا عن سترابو ، أن رودوبيس المصرية الجميلة كانت ذات يوم تستحم فى الخلاء ، فحط نسر وخطف حذاءها وأسقطه فى حجر فرعون ، وعندئذ أصر فرعون على أن يتزوج من صاحبة هذا الحذاء ، وظل يبحث عن صاحبته حتى اهتدى إلى رودوبيس وتزوجها ؟ وإذا سلمنا أن هذه الرواية تعد أصل روايات حكاية سندريلا ، على الرغم من أن هذا محض افتراض ، فهل يعد العثور على الرواية الأولى للنمط نهاية المطاف فى البحث فى هذه الحكاية العالمية ؟ وكيف يمكننا أن نفسر التغيير الذى طرأ على الرواية الأولى من أن رودوبيس تحولت إلى فتاة مسكينة حرمت الأم ووقعت تحت سطوة زوجة الأب القاسية التى كانت تكلفها أعمالا عسيرة ؟ وكيف نفسر تلك الإضافة السحرية عندما نجد أن القوى السحرية تتدخل لتنجز للفتاة تلك الأعمال العسيرة ، بل لتجعلها تبدو غاية فى الجمال والبهاء ، حتى يعشقها الأمير ، ويصر على الزواج منها ؟ فهل يمكن أن تكون الروايات المتأخرة ، بهذه الإضافات وغيرها ، هى بعينها الرواية الأولى ؟ إن الموتيف الأساسى فى هذه الروايات - عندما يجرد - تصبح صيغته هى الزواج من خلال وسيط هو الحذاء ؛ وهو موتيف خاص مميز ، ولابد أن يكون قد نشأ حقا فى زمان ما ومكان ما ، ولكنه لا يمثل وحده الحكاية الكاملة التى رويت فيما بعد ، بله الروايات المختلفة لها . ولا يمكن للموتيف أن يندمج فى الحكاية إلا إذا وجه توجيها خاصًا بحيث يبدو منسجما مع الأجزاء الأخرى التى تتألف منها الحكاية ، أى بعد أن يكون قد أشبع مع غيره بروح شعبية جديدة ، تختلف كلية عن تلك التى تشبع فى النص الأول .

إن الحكاية إذا قدر لها أن تنتقل من مكان إلى آخر - كما يقول فون سيدوف - فلابد أن تنتقل عن طريق راو . وسواء كان هذا الراوى سمع الحكاية فى مكانها الأصلى ثم انتقلت معه إلى بيئته ، أو أنه سمعها من راو وافد عليه ، فإن الحكاية تعد فى كلتا الحالتين وافدة على مجتمع جديد يفرض على الحكاية بالضرورة مذاقا خاصًا . وهذا يعنى أن كل رواية تعد حكاية مستقلة فى حد ذاتها ، كما أنها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجالها . ولكى يكون البحث المقارن مثمرًا فى هذه الحالة ، فلابد من أن يفسح المجال للدراسة وجوه الاختلاف أكثر مما نفسحه لدراسة وجوه الاتفاق .

ومن هنا نرى كيف أن مسار البحث فى عالمية التعبير الشعبى بدأ ينحرف بشدة نحو المحلية . وقد كان هذا بتأثير الوعى الحاد بمفهوم الحضارة . وإذا كان التراث الشعبى بكل أشكاله وصوره يعد المكوّن الأساسى لحضارة شعب من الشعوب ، وإذا كانت الحضارة مفهومًا محليا وليس عالميا ، فإن التراث الشعبى لا يمكن أن تبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوبا بحركة المد الحضارى لهذا الشعب أو ذاك . فالزى الشعبى ، على سبيل المثال ، كما يقول «ناومن» ، لا يهم الباحث فى حد ذاته ، بل إن الباحث يهتم به لأنه يهتم بمن يستخدمه أولا ، وبمجالات استخداماته ثانيا[٧] .

٦

وها هو ذا مثال أدبى نوضح من خلاله كيف تتغير وظيفة الموتيف الواحد فى الروايات المختلفة الممتدة زمانيا ومكانيا . وهذا المثال أفرد له آنتى آرنى بحثا مستقلا نشر فى دورية FFC فى عام ١٩١٥ تحت عنوان «الرجل الذى هبط من الجنة» ، وهو النمط الذى يقع تحت رقم ١٥٩٠ فى تصنيف آرن طومّسون[٨] .

ويرى آرنى أن النص الألمانى المدون ، الذى يرجع إلى عام ١٥٠٩م يعد النص الأصلى لمجموعة روايات حكاية «الرجل الذى هبط من الجنة» . ويقع النص الألمانى تحت عنوان : «بارتا وخدعة الطالب الذى كان يدرس فى باريس» .

ويذكر هذا النص أن طالبا يدعى فرانكو كان يدرس فى باريس ، ثم رحّل منها إلى بلدة ميكيلين . وإذ هو فى طريقه لقى فلاحة تدعى بارتا . وكان زوجها الأول الطيب قد توفى ، وتزوجت من بعده رجلاً لم يكن يحسن معاملتها ، على نحو جعلها تعيش على الدوام مع ذكريات زوجها الأول . وكان فرانكو يحس بعطش شديد ، فطلب من بارتا جرعة ماء . وسألته الزوجة عن المكان الذى أتى منه ، فأجابها بأنه قد أتى من باريس . ولكن الفلاحة الألمانية ، لسبب أو لآخر ، سمعت الكلمة على أنها «بارادیس» (وهو النطق الألمانى لكلمة الجنة) وليس باريس . وعندئذ سألت الشاب - بعد أن تلفظت بكلمة «بارادیس» على مسمعه - عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى . وأدرك الشاب لتوه أنه أمام امرأة ريفية ساذجة ، فشاء أن يستغل سذاجتها ، ورد عليها بأنه قد رأى زوجها حقا فى الجنة . فسألته عما إذا كان فى حاجة إلى شىء ؛ فتمادى الشاب فى الخديعة ، وأخبرها بأنه فى حاجة إلى نقود وملابس وطعام . وفى الحال أعدت بارتا له كل شىء ، وحمّلته أشواقها ليبلغها إلى زوجها .

وبعد فترة وجيزة من رحيل الشاب ، عاد الزوج الثانى إلى بيته ، وعلم من زوجته بما حدث ، وأدرك أنها قد خدعت . وفى الحال خرج ليقتفى أثر الشاب ، ممتطيا صهوة جواده . ورآه فرانكو قادمًا من بعيد ؛ وكان على مقربة من جدار يُبنى ، وكان بناؤه قد رحل فى تلك اللحظة ليشرب كوبا من الشاى . وعندئذ رمى فرانكو الأشياء جانبا ، واصطنع أنه يقوم بعملية

لبناء. ووصل إليه الزوج وسأله عما إذا كان قد رأى شابا يحمل صرة، فرد عليه فرانكو بأنه قد رآه وهو يتخفى فى مدخل بيت أشار إليه. عندئذ ترك الزوج حصانه بالقرب من فرانكو، ومضى يبحث عن الرجل. وفى الحال امتطى فرانكو صهوة الحصان، ورحل بالأشياء التى أخذها من يارتا. ولم يجد الزوج أى رجل فى مدخل البيت؛ ولما عاد إلى حصانه لم يجد فرانكو ولكنه وجد البنّاء الأصلى؛ فاتهمه بسرقة الحصان. وتنتهى الحكاية بعد ذلك بنهاية واقعية قائمة؛ فتحكى أن الزوج رفع أمره إلى القضاء، متهما البناء المسكين بسرقة الحصان والأشياء، وأن المحكمة ألزمت البناء بالتعويض.

وقريب من هذه الرواية رواية تشيكية يدعى آنتى آرنى أنها تحوير للنمط الألمانى الذى هاجر إلى تشيكسلوفاكيا. ولكن لما كانت اللغة التشيكية لا تعرف تحريف النطق من باريس إلى باراديس، فقد اعتمدت على وسيلة خداع أخرى. فعندما سألت المرأة الشاب من أين أتى، نظر إلى السماء مشيرًا إليها بإصبعه، مما جعل المرأة تتصور أنه أتى من السماء. وعندئذ سألته عن زوجها المتوفى. وتستمر الحكاية بعد ذلك على نحو الحكاية الأولى، ولكنها تغفل موضوع المحاكمة، وتحكى بدلاً منه أن زوج المرأة الثانى اقتفى أثر اللص حتى أدركه، ودار بينهما صراع انتهى إلى أن اللص سرق الحصان وجرى به مسرعًا. ولما عاد الزوج إلى زوجته وسألته عن الحصان أخبرها بأنه أعطاه للرجل حتى يستطيع أن يصل إلى الجنة مسرعًا قبل أن تغلق أبوابها.

وفى رواية ثالثة تتفق مع الرواية الثانية فى كثير من تفصيلاتها، أصيب الزوج فى قدمه إثر الصراع الذى دار بينه وبين اللص، وعاد يعرج إلى البيت، وحكى لزوجته أنه ترك الحصان للرجل لكى يرحل به إلى الجنة، وأن روحًا شريرة كانت تتربص به وهو يتحدث مع الرجل وأصابته فى قدمه.

ويستمر آنتى آرنى فى عرض الروايات المختلفة لهذا النمط، حتى يصل إلى رواية تركية مدونة تروى عن ناصر الدين جحا.

وتحكى حكاية جحا التركية أن جحا لقى امرأة سألته من أين جاء، فأجابها بأنه جاء من جهنم. وعندئذ سألته المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذى لا تكف عن البكاء لفراقه، فأجابها بأنه رآه واقفًا على باب الجنة فى انتظار سداد ما كان عليه من دين، فدخلت المرأة بيتها، وأحضرت له النقود المطلوبة لسداد دينه. وأخذ جحا النقود وتركها وهو يتوقع أن يدركه شخص من قبل المرأة. ونظر حوله فرأى رجلاً يدير طاحونة. وسرعان ما أعمل الحيلة فذهب إلى الرجل وأخبره بأن هناك من يقتفى أثره، ونصحه أن يتبادلا ملابسهما حتى لا يهتدى إليه من يقتفى أثره، ونصحه كذلك أن يتسلق نخلة حتى يكون بعيدًا عن عينه. وعمل الرجل بنصيحة جحا. وعندما أقبل زوج المرأة ممتطيا صهوة جواده، سأل جحا عما إذا كان قد رأى لصا يرتدى ملابس وصفها له. أشار جحا إلى الرجل الذى كان يجلس فى أعلى النخلة. عندئذ نزل الرجل من على حصانه وخلع رداءه وأخذ يتسلق النخلة ليمسك بالرجل. وانتهز جحا الفرصة، وامتطى الحصان وأخذ رداء الزوج وهرب.

ويتوقف آنتى آرنى عند رواية جحا التركى ليفرغ لرصد الموتيفات المشتركة فى الروايات السابقة. أما أصل هذه الروايات فهو الرواية الأولى التى تحددت زمانيا ومكانيا. وتعد هذه الرواية الأولى صدى لعقيدة انتشرت فى العصور الوسطى، مؤداها أن هناك أناسًا طيبين يهبطون من السماء ويصعدون إليها. غير أن آنتى آرنى لم يبحث كيف تغيرت الروايات ولماذا تغيرت عندما انتقلت من بيئتها الأصلية التى كان يسود فيها هذا الاعتقاد إلى بيئات أخرى فى أزمنة أخرى لم تعرف هذا الاعتقاد.

ولم يكن آنتى آرنى يعرف أن هناك رواية مصرية كذلك لهذا النمط. وربما كانت هذه الرواية المصرية أكثر الروايات اكتمالا، وأدقها توظيفا للموتيفات التى وردت فى سائر الروايات فيما يتلاءم مع هدف الحكاية ومع مجالها الاجتماعى.

وتحكى الحكاية المصرية أن فلاحًا فقيرًا كان متزوجًا من امرأة ساذجة، اصطلح الناس على تسميتها «رزية» لبلاهتها. وكانت رزية تغضب دائما عندما تنادى بهذا الإسم، وتمنت لو غيرته. وفيما هى تطل من النافذة وتفكر فى هذا الأمر، مر بها رجل ينادى «أسامى للبيع»؛ فاستوقفته رزية، وسألته عما لديه من الأسماء، فعرض عليها جملة من الأسماء، من بينها اسم فاطمة النبوية، فاختارته، وطلب الرجل الأجر. ولما لم تكن تملك فى هذا الوقت سوى حمار زوجها، فقد أعطته إياه، ومضى الرجل لحاله.

وجاء زوج رزية يناديها باسمها فقالت له إنها منذ الآن فصاعدا لم تعد تسمى رزية، بل فاطمة النبوية. وحكت له قصتها مع الرجل الذى باعها هذا الاسم، كما أخبرته بأنها أعطت له حماره فى مقابل ذلك. عندئذ صرخ الزوج فى وجهها، وخرج هائما على وجهه. وظل الرجل يسير حتى اقترب من بيت كبير أشبه بالقصر، وإذا به يسمع صوت نحيب يصدر عن امرأة تطل من نافذة من نوافذ هذا البيت. فلما رفع بصره ورآها سألته المرأة من أين جاء وإلى أين يسير، فأجابها فى يأس مرير بأنه آتٍ من جهنم وذاهب إلى جهنم. عندئذ سألته المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذى تبكيه. وتوقف الرجل لحظة، وأدرك أن المرأة بلهاء، فأجابها بأنه قد رآه. فسألته عما إذا كان فى حاجة إلى شىء؛ فتمادى الرجل فى خداعها، وأخبرها بأنه فى حاجة إلى نقود وملابس وطعام. وفى الحال أعدت له المرأة كل ما أشار به فأخذه ورحل. وبعد أن سار الرجل بعض الوقت سمع وقع حصان على بعد، فأسرع ودخل حقلا، حيث وجد

فلاحًا يدير ساقية ، فاقترب من الرجل وأخبره بأن هناك من يقتفى أثره،وأن عليه أن يختفى فى الحظيرة . وصدق الفلاح هذه الكذبة ، وترك الساقية وجرى ليختفى فى الحظيرة . وفى الحال اصطنع الرجل أنه يدير الساقية بعد أن أخفى الأشياء بين الأشجار . وبعد لحظة وصل زوج المرأة البلهاء وهو ممتط صهوة الجواد ، وتوقف ليسأل الرجل عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة . وأجاب الرجل بأنه قد رآه ، وأنه مختف فى الحظيرة . فترك الرجل حصانه وسار فى اتجاه الحظيرة . وفى الحال ركب زوج رزية الحصان وأسرع إلى بيته حاملاً معه الغنيمة . وهناك نادى زوجته قائلاً : افتحى يا فاطمة النبوية ! لقد وجدت رزية أكبر منك . أما زوج المرأة الثانية البلهاء فقد ترك الحظيرة بعد صراع بينه وبين الفلاح ، ولم يجد الحصان ولا الرجل . وعندئذ أدرك أن الخدعة قد جازت عليه ، فعاد إلى زوجته مخذولاً،وقال لها إن الرجل صادق ؛ ولهذا فقد أعطاه الحصان كذلك لكى يسرع به إلى السماء قبل أن يدركه الليل .

هذه هى الرواية المصرية ، التى كان لا بد أن يضمها آرنى إلى روايات هذا النمط ، لو أنه كان قد عثر عليها آنذاك .

وهنا نرى كيف تشترك الروايات جميعا فى موتيڤاتها الأساسية ؛ فهى تشترك فى أن المرأة المخدوعة فقدت زوجها الأول ، أو ربما فقدت شخصا آخر عزيزا عليها . وهى تشترك فى أن هذه المرأة بادرت رجلا لم يكن ينوى الاحتيال قط بالسؤال عن المكان الذى أتى منه ، وفى أن الرجل رد على هذا السؤال بأنه جاء من السماء ، أو من الجنة ، أو من جهنم . ثم هى تشترك فى اقتفاء الزوج الثانى أثر اللص ، وفشله فى استرجاع ما أخذ احتيالاً من الزوجة ، بل فقدانه ؛ بالإضافة إلى هذا ، حصانه .

وعلى الرغم من هذا التشابه ، فإن الروايات تختلف بعد ذلك فى طريقة توجيهها لهذه الموتيڤات . وإذا كان آرنى قد انتهى إلى أن الحكاية الأصلية نشأت عن شيوع معتقد دينى ، فإن الروايات الأخرى انسلخت كلية عن هذا المعتقد ومن جوه القاتم ، ووجهت الموتيڤات نحو جو المرح والفكاهة . ولهذا أصبحت الحكاية مناسبة – فيما بعد – لأن تندرج فى مجموعة حكايات جحا التركى ، وذلك بعد تصعيد جو الفكاهة فيها . فعندما رد جحا على المرأة بأنه آت من جهنم لم تتردد المرأة فى أن تسأله عما إذا كان قد رأى فى جهنم زوجها المتوفى الذى تبكيه لعشرته الطيبة معها .

وربما عدّت الحكاية المصرية رواية أخرى لحكاية جحا التركى . ومع هذا فإن الحكاية المصرية وجهت توجيها آخر مخالفا لحكاية جحا التركى والروايات السابقة عليها ؛ ومن ثم فقد اختلفت عنها جميعا فى بنيتها . فالحكاية المصرية توازى بين موقفين يلتقيان فى النهاية ؛ وهو مالم يحدث فى الروايات السابقة . فهناك ، من ناحية ، امرأة فقيرة ساذجة ولكنها طيبة ، فضلا عن أن سلوكها ينم عن حس اجتماعى ، إذ لم تلجأ لفعلتها تلك إلا لكى تعيد التوازن إلى موقفها الاجتماعى . ومن هنا كان اختيارها لاسم له دلالة اجتماعية . ومن ناحية أخرى نجد المرأة الثانية بلهاء ولكنها غنية تخلو من أى حس اجتماعى . ومن ثم فإن وظيفتها تتمثل فى سد النقص الذى حدث فى الأسرة الفقيرة الأولى . ويترتب على هذا أن مستقبل الحكاية ، فضلا عن استمتاعه بحسها الفكاهى ، لايدين الفلاح على فعلته ، ويتعاطف فى الوقت نفسه مع زوجته التى كان حسها الاجتماعى وطيبتها سببا فيما حل بالأسرة فيما بعد من وفرة . وقد حمل مناداة زوجها لها باسمها الجديد ، وخلع اسمها القديم على المرأة الأخرى ، حمل كل هذا المغزى .

وهكذا نرى أن قصر العمل على استخلاص الموتيفات المتشابهة لن تكون له فائدة فعالة مالم يربط بنية الحكاية التى يوجهها مغزاها ودلالتها ، أى يوجهها المجتمع المستقبل لها نحو هدف معين ، حيث تتسم رسالة الآداب الشعبية بأنها اجتماعية فى المقام الأول .

ومع كل هذا النقد الذى وجه إلى المدرسة الفنلندية ، وإلى منهج البحث فى الموتيفات العالمية ، لا فى مجال القصص وحده ، بل فى غير ذلك من أشكال التعبير الأدبى الشعبى ، يظل لهذه المدرسة فضل الريادة فى هذا المجال . ويكفى أنها وضعت ماكان يردد من قبل كلاما حول عالمية التعبير الشعبى فى إطار منهجى علمى سليم ، مازال يتخذ حتى اليوم دليلا لتصنيف القصص الشعبى على الأقل . وفضلا عن هذا فإنه لولا جهود علماء هذه المدرسة فى حصر الأنماط القصصية على مستوى العالم ، ولولا رصدهم للموتيفات الموطنة على نطاق واسع فى القصص ، ماكان يمكن لمن أتى من بعدهم أن يتساءلوا عن سبب وجود الاختلاف بين الروايات . ومما لاشك فيه أن الدراسة المقارنة لروايات الأنماط القصصية ، بقصد الاهتداء إلى متغيراتها ، والدوافع وراء هذه المتغيرات ، يحقق كثيرا من أهداف الدراسات الشعبية مما لو اقتصرنا على دراسة هذا النمط فى إطاره الاجتماعى المحدود .

٧

وإلى هنا نستطيع أن نقول أن البحث فى محلية التعبير الشعبى بدأ يقف بإصرار جنبا إلى جنب مع البحث فى عالميته . بل إننا نستطيع أن نقول إن البحث فى عالمية التعبير الشعبى بدأ يستغل ويوجه نحو المحلية ؛ ذلك أن الذوق المحلى هو الذى يتحكم فى نهاية الأمر فى المادة المنقولة ، ويوجهها كيفما شاء .

على أن البحث فى عالمية التعبير الشعبى ما يزال يلح على الباحثين ، ولكن هذا الإلحاح نتج عن دافع آخر يختلف كل الاختلاف عن دافع المدرسة الفنلندية ؛ إذ إن البحث بدأ يوجه

نحو الكشف عن القوانين الكلية الصارمة ، وعن النظام الخفي ، اللذين يتحكمان فى أشكال التعبير الشعبى . الهدف إذن هو الكشف عن البناء الأساسى للفكر الإنسانى الذى يمكن أن يستوعب كل المتغيرات ، وأن يظل - على الرغم من ذلك - خاضعاً لقوانين كلية هى أشبه بالقوانين الكونية .

ويهمنا فى هذا المجال أن نشير إلى أن هذه الأبحاث لم تنشأ بعد أن استنفذت المدرسة الفنلندية جهدها فى البحث ، كما أنها لم تنشأ كرد فعل للنقد الذى وجه إلى هذه المدرسة ، بل إن هذه الأبحاث نشأ بعضها فى وقت كانت فيه جهود المدرسة الفنلندية ما تزال مكثفة ؛ ولا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث التى ظهرت حقا فى زمن مبكر ، نشأت بتأثير تقدم الدراسات اللغوية الحديثة ، وإن كان بعضها ظهر حقا نتيجة هذا التأثير ؛ ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث ، بصفة عامة ، نشأت مسايرة لتطور الفكر الفلسفى فى العصر الحديث . ولهذا نستطيع أن ندعى فى شئ من الاطمئنان إن البحث فى القوانين الخفية التى تتحكم فى التعبير الأدبى بدأت حقا بالأدب الشعبى . ولعل هذا هو السبب فى أن الأبحاث الرائدة المبكرة فى هذا المجال قد أعيد تقييمها فى السنين الأخيرة ، وأصبحت مرجعا لدارسى الأدب واللغة ، لا على المستوى الأدبى الشفاهى ولغة الكلام فحسب ، بل على مستوى التعبير الأدبى الذاتى كذلك .

فى عام ١٩٠٩ نشر أكسل أولريك بحثا فى «المجلة الألمانية للدراسات الألمانية القديمة والأدبية» تحت عنوان «القوانين الملحمية للقص الشعبى» . ولم يشر الباحث إلى أنه يخص قصا دون قص ، بل القص الشعبى بصفة عامة .(٩)

ومفهوم أولريك عن هذه القوانين أشبه بما يعنيه دارسو علم الحضارات عندما يستخدمون مصطلح super organic ؛ وهم يعنون بذلك أن الحضارة عملية مجردة ، تنمو نموا ذاتيا ؛ الأمر الذى لا يتطلب بالضرورة إرجاعها إلى نظم أخرى تترتب عليها وتفسر نشأتها ونموها وعملياتها المختلفة . وشبيه بهذا - كذلك - تكوين الإنسان ؛ فهو وإن كان يتكون من مجموعة من التركيبات العضوية فإنه يسمو فوق العضوية بتكوينه الفكرى والنفسى . وبالمثل فإن قوانين القص الشعبى ينبغى أن ينظر إليها فى حد ذاتها دون اعتبار للأسباب أو المسببات . ولقد اختبرت هذه القوانين على مستوى عالمى ، وانتهى الباحثون إلى أن أولريك قد كشف بقوانينه بحق عن بيولوجية القص الشعبى . وتتلخص هذه القوانين فيما يلى :

أولا : قانون البداية والنهاية . فالقص الشعبى يبدأ من نقطة السكون ، وسرعان ما يتجاوزها إلى الإثارة ، ومنها يصل مرة أخرى إلى السكون . فإذا كانت الحكاية طويلة تكررت هذه العملية أكثر من مرة ؛ أما إذا كانت قصيرة فإنها تتم مرة واحدة .

ثانيا : قانون التكرار . والتكرار هنا ليس تكرار الموتيف الواحد فى أكثر من حكاية ، ولكنه التكرار داخل الحكاية الواحدة ؛ وذلك عندما يقوم البطل بفعل ما أكثر من مرة حتى ينجح فيه ، أو يقوم أكثر من شخص بالفعل نفسه ولكن لا ينجح فيه سوى البطل . وإذا كان الهدف من هذا التكرار تأكيد الحدث ، فإن الأدب بصفة عامة يستخدم أكثر من أسلوب لتأكيد الحدث . ومثال هذا الوصف . على أن التعبير الأدبى الشعبى لا يميل إلى الوصف ؛ وذلك لاقتصادية التعبير فيه من ناحية ، ولأن الوصف يخضع لذاتية المؤلف من ناحية أخرى . ويمكننا أن نتمثل فى هذا المجال بتعبيرين لغويين يوضحان الفرق بين التكرار والوصف . فقد نؤكد محاولة إنسان فى عمل ما فنقول : لقد حاول وحاول . وقد نقول : لقد حاول بكل جهده . فالجملة الأولى تستخدم التكرار للتأكيد وهو أسلوب الأدب الشعبى ؛ أما الجملة الثانية فهى تستخدم فى وصف المحاولة لتأكيدها ؛ وهى عبارة تتولد عنها أكثر من صيغة حسب رغبة القائل ؛ فقد يقول : لقد حاول جاهدا ، أو حاول بكل ما فى وسعه ، أو حاول يائساً ، وهكذا . ويؤدى التكرار أكثر من وظيفة فى التعبير الشعبى بصفة عامة . وبالنسبة للتعبير الأدبى يعد وسيلة لحفظه ؛ وهو وسيلة لخلق التوتر فى القص ؛ ثم إن له وظيفة بنيوية فى النص ، على نحو ما سنرى فيما بعد .

ثالثا : قانون الثلاثة . وهو يرتبط بقانون التكرار من حيث إن الفعل يتكرر ثلاث مرات ، أو أن الأخوة الثلاثة يقومون بفعل واحد ولا ينجح فيه إلا الأخ الأصغر . وقد تشذ بعض الحكايات عن استخدام الرقم ثلاثة ، ولكن قانون الثلاثة هو الغالب على أية حال . ويقول أولريك إنه ربما لم يكن هناك ما يميز الأدب الشعبى عن الأدب الذاتى تمييزاً حاداً مثل هذا القانون .

رابعاً : قانون المشهد . والمشهد فى القص الشعبى لا يحتمل أكثر من شخصيتين ؛ فإذا كان لابد أن تتداخل شخصية ثالثة ، فإن إحدى الشخصيتين الأوليين تختفى .

خامساً : قانون القوتين المتعارضتين . فهناك الكبير فى مقابل الصغير ، والضعيف فى مقابل القوى ، والشرير فى مقابل الخير ، والفقير فى مقابل الغنى ، والجميل فى مقابل القبيح . ووظيفة البطل فى القص أن يكون وسيطا بين هذه المتعارضات ، فيصنع منها تكوينا جديداً . ومن هنا يرى بعض الباحثين أن أولريك كان أسبق من ليڤى شتراوس فى إبرازه البناء الأساسى للقص الجمعى ، من حيث إنه يمثل صراعاً بين قطبين متعارضين بينهما وسيط .

سادسا قانون الوضع الأول والوضع الأخير. فأهم الشخوص والأشياء تكون لها الصدارة فى القص. حتى إذا وصلت الحكاية إلى نهايتها أصبحت الشخوص التى تثير العطف هى أهمها.

هذه هى القوانين الشكلية التى ذكرها أولريك. وقد أضاف إليها بعض القوانين التى ترتبط بعملية القص نفسها. ومن ذلك أن القص الشعبى لا يعرف تداخل خيوط الأحداث مع بعضها البعض، بل إنه يعرف الخيط الواحد الممتد؛ وإذا كان لابد من العودة إلى الماضى، فإن هذا يأتى عن طريق الحوار.

ثم إن السرد فى القص الشعبى يترجم كل صفة إلى فعل؛ فلا يكتفى بأن يصف الشخصية بالقسوة أو البؤس أو الطيبة وهكذا، بل لابد أن تتحول هذه الصفات إلى أفعال؛ فزوجة الأب القاسية ترسل ابنة زوجها إلى الغابة الموحشة أو إلى الغول؛ والابنة تمنح الخير لمن تقابله، وقد تمنح الخير للطبيعة، فإذا بالطبيعة تضفى عليها الجمال والسحر.

وليس فى القص الشعبى فعل يعد نافلة فى الحكاية؛ بل إن كل حدث فيها يتخذ دوره فى حركة السرد، بحيث يكون هناك فى النهاية تناسب بين الأفعال والشخوص.

والقص الشعبى يميل إلى تصوير لوحات ذات طابع تشكيلى؛ أو هو بالأحرى يميل إلى التشكيل النحتى، كميل النحت إلى تجسيد الفكرة التى لها طابع الدوام. فالبطل، على سبيل المثال، يصور وهو يطير بحصانه السحرى، أو وهو يصارع الوحوش، أو وهو يدخل الغابة المظلمة الموحشة. وكل هذه الصور أشبه بلوحات تخلد صراع الإنسان البطل ضد كل ما يرمز إلى الفوضى وإلى المجهول.

وأخيرا فإن القص الشعبى يتميز بوحدته الملحمية فبمجرد أن تبدأ الحكاية فى تصوير الوضع الذى يكون فيه البطل مهدداً بالشر، إذا بالأحداث والشخوص والأشياء تتضافر جميعا لكى تصل بالبطل فى النهاية إلى الانتصار.

٨

وربما يعد بحث العالم الروسى فلاديمير بروب الذى ظهر باللغة الروسية فى عام ١٩٢٩ تحت عنوان «مرفولوجية الحكاية الخرافية» - يعد الخطوة التالية الضرورية لبحث أولريك.(١٠) ذلك أن البحث فى القوانين الشكلية العامة للقص الشعبى لابد أن يكتمل بالبحث فى القانون الذى يحكم نظام السرد من أوله إلى آخره فى كل نوع على حدة من أنواع القص الشعبى. على أننا نفضل أن نرجىء الكلام عن بحث بروب لما بعد؛ لأن بحثه لم ينتشر إلا بعد أن ترجم أولا إلى اللغة الإنجليزية فى عام ١٩٦٥؛ ومن ثم فإن الأبحاث التى ترتبت عليه، والتى سنشير إليها وشيكا، كانت متأخرة.

وننتقل الآن إلى بحث علمى آخر يسير فى اتجاه بحث أولريك كذلك من حيث ميله إلى الكشف عن النظام الذى يحكم التعبير الشعبى، وإن كان أكثر منه شمولا وعمقا، ونعنى بذلك بحث العالم السويسرى «أندريه يولس»، الذى ظهر باللغة الألمانية فى عام ١٩٤٦ تحت عنوان «أشكال بسيطة».

ويعد بحث يولس كشفا حقيقيا جديداً فى مجال التعبير الشعبى على المستوى العالمى؛ لا لأنه اهتم بجميع أشكال التعبير الأدبى الشعبى على وجه التقريب، من حيث البحث عن النظام الذى يحكم كلا منها على المستوى الفكرى والتعبيرى، وهى الأشكال التى تظهر هى بعينها عند جميع شعوب العالم، ونعنى بذلك الأسطورة وكل أنماط القص الخرافى وغير الخرافى، والأشكال الخبرية، والأمثال، والألغاز، والنكتة - بل لأنه، فضلا عن هذا، اهتم كل الاهتمام بأن يجد الخيط الذى يربط بين هذه الأشكال جميعاً وكأنها نص واحد، على الرغم من تباينها شكلاً ووظيفة. ويرجع السبب فى إلحاح يولس فى الكشف عن هذا الخيط الذى يربط بين هذه الأشكال جميعاً، إلى أن مصدر هذه الأشكال جميعا واحد وهو العقل الجمعى؛ فالعقل الجمعى ليس حصيلة جمع ١ + ١ + ١ بل هو حصيلة ضرب ١ × ١ × ١. إن حاصل جمع الآحاد إضافة إلى ما لا نهاية، أما حاصل ضربها فهو واحد مهما كثرت. العقل الجمعى إذن أشبه بعقل الفرد الواحد. ولو أن فرداً واحدا أبدع كل هذه الأشكال الأدبية، لبحثنا عندئذ عن الوحدة الفكرية عند هذا الفرد، التى نتج عنها هذا الإبداع المتنوع. ولكن لما كان هذا لا يتحقق على هذا النحو مع الفرد الواحد، لم يبق إلا أن نبحث عن هذه الوحدة الفكرية فى العقل الجمعى الموحد.

ولهذا فإننا نجد أن بحث يولس يتميز بأنه يتحرك فى مستويات مختلفة فى آن واحد؛ مستوى الكون الكبير، ومستوى الكون الصغير الذى يمثل عالم الإنسان، ومستوى التعبير. إن العقل الجمعى، كما يقول يولس، أشبه بالفتاة المسكينة فى الحكاية الخرافية، التى تحتم عليها أن تعمل فى الكومة الكبيرة من الحبوب المختلط بعضها ببعض لكى تجمع الشبيه إلى الشبيه فتعزل كل صنف على حدة، وبذلك تصنع النظام من الفوضى. وعلى هذا النحو يسلك العقل الجمعى فى موقفه من الحياة ومن الكون. فالإنسان لا يستطيع أن يعيش أشتات الحياة بنظامها الصارم على المستوى المرئى وغير المرئى؛ لأن مجرد التفكير فى هذه الأشتات المتفرقة يملؤه بالمخاوف والأوهام، ولم يبق له بعد ذلك سوى أن يعيش واقعا آخر لا يصنعه من المخاوف والأوهام فحسب، بل كذلك من الآمال والخيالات، فإذا بأشتات الحياة المبعثرة المختلطة تنتظم فى شكل إنجازات فكرية، وطقوس دينية، وتشكيلات أدبية وفنية ولا تدخل هذه العملية فى إطار الميتافيزيقا، بل إنها من صميم العملية المعرفية التى تميز الإنسان عن غيره من الكائنات.

وعلى الرغم من تباين الأشكال الإبداعية الشعبية ، فإنها تتم جميعا وفقا لعملية موحدة . إنها تبدأ من الجزئيات المتفرقة وتنتقى منها ما يتشابه وينسجم فى كل موحد أو على حد التعبير الفلسفى الألمانى ، جشتالت . وإذا كان الجشتالت – كما يقول الشاعر الألمانى الكبير جوته – هو الاكتشاف الحقيقى للمصير الإنسانى المعقد ، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبى يمثل جانبا من هذا المصير الإنسانى المعقد . وبهذا يصبح كل شكل من أشكال التعبير الشعبى «جشتالتا» من حيث تكوينه الفنى ، كما تصبح الأشكال جميعاً «جشتالتا» واحداً من حيث إنها تعبر عن المصير الإنسانى المعقد : على المستويين المرئى وغير المرئى .

أما كيف يتم للعقل الجمعى الانتقاء من مجموعة الأشياء الحسية ليصنع منها شكلاً فنيا مثاليا متكاملاً ، فإن هذا لا يحدث إلا عندما تتحول هذه الأشياء إلى رموز تنصهر فيها المشاعر والأفكار . وعندئذ تتضافر الرموز المنسجمة مع بعضها لتكون شكلا متكاملاً ، يصبح – بعد أن يصطلح عليه على المستوى الجمعى – الشفرة التى يتعامل الإنسان من خلالها مع الحياة ومع الكون . ولعل هذا هو السبب فى وفرة الرموز فى التعبير الشعبى . ولا تقتصر هذه الرموز على الرموز الكونية الكبيرة ، التى اصطلح على تسميتها بالأنماط العليا Archetypes، بل تتعداها لكى تشمل كل شئ فى الحياة .

ويمكننا أن نستدل على هذا بنوع أدبى شعبى بسيط هو اللغز . فالألغاز الشعبية جميعها على مستوى عالمى تدور حول أشياء نفعية محسوسة فى حياتنا . وقد تبدو هذه الأشياء من لوازم الحياة اليومية التى قد لانكترث لها، حتى إننا لنعجب حقا من أن تصاغ حولها الألغاز . فعود القصب يمكن أن يتحول إلى لغز ، ومثله البرتقالة ، وحبة الزبيب ، والساعة ، والحصان ، والسوق ، إلى غير ذلك من الأشياء . على أن هذه الأشياء لا تتحول إلى ألغاز إلا من خلال صياغة لغزية خاصة ، تجمع بين المتعارضين اللذين لا يمكن أن يجتمعا وفقاً لنمط الأشياء ، ولكنهما ، فى حل اللغز ، يتحدان فى وحدة منطقية قابلة للإدراك . (يمشى ويقف من غير رجلين   الساعة) .

فاللغز إذن صياغة لغوية ، وشكل أدبى ، يجعل المستحيل ممكنا ، وذلك من خلال إيجاده مخرجاً للجمع بين المتعارضين . ولو أننا تساءلنا كيف يتأتى للإنسان فى أى مكان على وجه الأرض تأليف هذا الشكل الملغز ، فإن الجواب عن هذا لابد أن نبحث عنه فى موقف من مواقف الإنسان الحقة إزاء الكون الكبير الذى يحيط به . إن الكون ملئ بالظواهر التى تبدو متعارضة ومتناقضة إذا نظر إليها نظرة جزئية ، أما إذا نظر إليها فى الإطار الكلى لنظام الحياة ، فإنها تعود فتتآلف وتنسجم وتصنع وحدة واحدة مدركة . الحياة إذن لغز عسير الحل ؛ ولايدرك الحل إلا من يستطيع أن يعثر على الصيغة التى تكشف عن سر الأمور الملغزة ؛ وهى فى النهاية صيغة بسيطة قد تبهر الإنسان ببساطتها وتجعله يتعجب كيف أنه لم يهتد إليها وهى تقع أمام بصره .

وهكذا يبدأ اللغز بالنظرة الفاحصة إلى الجزئيات المبعثرة فى الحياة ، فينتقى منها ما يمكن أن يحيله إلى صياغة لغوية وشكل أدبى ، ثم إلى معنى كونى . وكل الأشكال الأدبية الشعبية تبدأ عند «يولس» من هذه البداية ؛ والبداية فوضى ، والنهاية نظام لغوى وأدبى وكونى . وإذا كانت الحياة ترهق الإنسان بمشاغل واهتمامات روحية متعددة ، فإن كل شكل من الأشكال الأدبية الشعبية يجيب عن اهتمام روحي بعينه . فالأسطورة لها مجالها الخاص من الاهتمام الروحى ، وكذلك الحكاية الخرافية والشعبية ، وكل شكل آخر من أشكال التعبير الشعبى ولايتسع المجال لأن نتحدث عن كل شكل من هذه الأشكال على حدة ، وكيف يتحدد وفقاً لهذه الاهتمامات فى صياغة لغوية وأدبية مميزة ؛ ولكننا نوجز فى النهاية أهم الأفكار التى يبنى عليها «يولس» بحثه القيم فيما يلى :

أولا : إن العقل الجمعى بمثابة بؤرة تحيط بها دائرتان ؛ دائرة العالم الصغير ودائرة العالم الكبير . ومن هذه البؤرة انطلقت الأحاسيس والأفكار إزاء العالمين فى آن واحد ، ثم عادت مزودة بإدراك جديد ثبت فى النهاية فى أشكال لغوية محدودة غطت كل مجالات الاهتمام الإنسانى إزاء الكونين الصغير والكبير معاً . وأهم خاصية لغوية لهذه الأشكال هى أن الجزئيات تنتظم فيها بدقة ، بعيداً عن أى إفاضة ؛ ولهذا فقد أصبحت صالحة تماماً لأن تكون لغة الحوار بين الإنسان والحياة ، وبينه وبين الكون . ولهذا فإننا نجد «ياكبسون» ، من خلال هذا المفهوم ، يميز بين الأدب الشعبى والأدب الذاتى ، متأثرا بالتمييز السوسيرى بين اللغة والكلام ، بأن الأدب الشعبى يمثل اللغة ، مقابل الأدب الذاتى الذى يمثل الكلام[12]

ثانيا : إن التعبير الشعبى لا يتعامل مع الحقائق والأشياء تعاملاً مباشراً ، بل لابد أن يحيل هذه الحقائق والأشياء إلى رموز محملة بدلالات إنسانية وكونية كبيرة . وعلى الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبى ، فإنه فى إطار هذا الثبات تحدث تنويعات لاحصر لها بطريقة مبتكرة ، بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد .

ثالثا : حيث إن السلوك الإنسانى على المستوى الجمعى يتحول إلى سلوك لغوى ، فإن أول ما يبحث عنه فى التعبير الشعبى نظامه اللغوى ، ومن اللغة ننتقل إلى أدبية هذا التعبير .

رابعا : إن السؤال الذى كان يلح على «يولس» هو : كيف يمكن أن يبرز فحأة من الكلام العادى وبقوة قهرية شكل أدبى محدد ؟ وكيف يكتسب هذا الشكل خاصية الوجود الذاتى بعد أن يصبح شكلاً مغلقا على نفسه وله

قوانينه الخاصة؟ ولكى يرد يولس على هذه التساؤلات نجده يعود إلى فكرة الأدب الطبيعى التى نادى بها ياكبسون وبوجاتيريف من قبل، ولكنه استقر على اصطلاح خاص به هو الذى سمى به كتابه «أشكال بسيطة». وليست البساطة مرادفة للسذاجة والسطحية، بل مرادفة للطبيعية. وكان ياكبسون وبوجاتيريف قد انشغلا بالتمييز بين الأدب الطبيعى الذى يعد من أهم خصائصه أنه شفاهى ومتناقل، والأدب الذاتى. أما يولس فإنه يبدأ بنتاج هذا الأدب، أى بالأشكال التى تتألف من اللغة، ومن ثم كان تساؤله الملح عن كل شكل من الأشكال، لماذا نشأ؟ وكيف يتألف؟ أما لماذا نشأ فرجع هذا إلى تلك القوة الموضوعية الفعالة التى تتحرك من داخل الإنسان إلى خارجه تارة، أو من خارجه إلى داخله تارة أخرى، لتجيب عن اهتمام إنسانى بعينه. وأما كيف يتألف، فإنه يتألف من صياغة لغوية دقيقة خاصة، تعد معادلة تماماً لهذا الاهتمام الإنسانى.

ومن الطبيعى بعد هذا أن يرفض يولس رفضاً قاطعاً استخدام الموتيف كأساس فى تحليل النص الأدبى الشعبى، فالموتيف، من وجهة نظره، اصطلاح سلبى، ولا يمكن أن يؤدى استخدامه على النحو المجزأ كما فعلت المدرسة الفنلندية إلى الكشف عن أسرار التعبير الشعبى بوصفه وحدة معقدة.

إن بحث يولس عميق حقا، ولم تعرف قيمة هذا البحث قدر ما عرفت فى السنين الأخيرة بعد أن نشطت الدراسات اللغوية وما صاحبها من ظهور مناهج أدبية حديثة.

(٩)

ونعود إلى بحث پروب، أحد أعلام المدرسة الشكلية الروسية، الذى نشره فى عام ١٩٢٩ تحت عنوان مرفولوجية الحكاية الخرافية. وقد سبق أن أشرنا إلى أن بحث پروب لم يعرف على نطاق واسع إلا بعد أن ترجم إلى الإنجليزية فى عام ١٩٦٥. وفى هذا الوقت كانت الدراسات اللغوية قد نشطت نشاطا كبيرًا، وأفادت من ذلك الدراسات الأدبية إفادة محققة، وأصبح النص، والنص وحده، محور كثير من المناهج الأدبية الحديثة. وهنا يبرز الأدب الشعبى بوصفه مادة جيدة تؤكد مقدمات اتجاهات تحليل النص ونتائجها؛ ذلك أن النص الشعبى راسخ شكلاً وبناء من ناحية، كما أنه يقدم نفسه بلا مؤلف ثانيا. ولعل هذا هو السبب فى ورود أسماء دارسى الأدب الشعبى الذين عنوا بدراسة النص - مثل يولس وپروب وغيرهما - فى أعمال كثير من النقاد المحدثين. ولعل هذا كذلك هو السبب فى اشتراك النصوص الأدبية الشعبية مع النصوص الفردية فى قواعد التحليل النصى.

وكما بدأ يولس بحثه معارضًا فكرة تجزئة النص من خلال البحث عن الموتيفات، كذلك عارض پروب كلية فى أن يكون الموتيف ممثلا للوحدة الأساسية فى النص. فالموتيف، كما يقول، لا يمثل وجدة منطقية فى النص، إذا سلمنا بتعريف الموتيف وفقًا لطومسون، بأنه أصغر وحدة فى النص. ذلك أن زوجة الأب، والحصان السحرى، والبئر المسحور، وهكذا، تعد جميعها موتيفات، وهى لا تعد وحدات أساسية فى حركة القص. وإذا سلمنا بأن الموتيف يمكن أن يكون وحدة منطقية أساسها الجملة، فإن كل جملة فى الحكاية تعد فى هذه الحالة موتيفا، الأمر الذى لا يمكن أن يساعد على استخلاص الوحدات الأساسية التى ترد فى كل حكاية.

فإذا اخترنا حكاية ما وقلنا: خرج الولد ليصطاد فقابله رجل عجوز طرح عليه ثلاثة ألغاز فحلها، فأعطاه العجوز ثلاثة أشياء سحرية، حصانا مجنحا، ومفتاحًا سحريا، وسيفا سحريا، فطار بالحصان إلى قلعة التنين، وفتح القلعة بالمفتاح السحرى، وقتل التنين بالسيف، ثم أنقذ الأميرة المأسورة فى داخل القلعة وتزوجها - فإن الجمل التى اختزلت فيها أحداث الحكاية قد أدت غرضها فى توصيل المضمون، ولكنها لا تمثل وحداتها البنائية. ولم يبق بعد ذلك، كما يقول پروب، سوى أن نبحث عن وسيلة تحليلية أخرى، نستخلص عن طريقها الوحدات الأساسية التى لا غنى عنها لأية حكاية خرافية. وهنا يقدم پروب مثالاً يوضح من خلاله مفهومه للوحدة الوظيفية على النحو التالى:

١ - أعطى الملك البطل نسرا. النسر حمل البطل إلى مملكة أخرى.

٢ - أعطى العجوز الولد حصانا سحريا. الحصان طار بالولد إلى قصر التنين.

٣ - أعطى الساحر الشاب مركبا. المركب حمل الشاب إلى الشاطئ الآخر.

٤ - أعطت الأميرة الشاب خاتما سحريا، فمسح الشاب الخاتم فظهر له خادمه الذى حمله إلى مملكة الجن.

إن الأشياء والشخوص مختلفة فى هذه الجمل، فى حين أن الفعل ثابت. وحيث إننا نسعى لتحديد العناصر الثابتة فى القص، فإن الأفعال تمثل فى هذه الحالة الوحدات الأساسية، وذلك بعد تحويل كل فعل إلى اسم يشير إلى حركته أو أدائه، كأن نقول التحذير، الهروب، الخروج، العودة، وهكذا، بشرط أن يكون لهذا الفعل دور محدد وأساسى فى مجرى الأحداث المتسلسلة. فزواج البطل بالأميرة المسحورة - على سبيل المثال - يعد وحدة وظيفية أساسية، فى حين أن زواج الأب الذى توفيت زوجته فى بداية الحكاية لا يعد وحدة وظيفية. ذلك أن زواج البطل يمثل وحدة أساسية ثابتة فى القص، فى حين أن زواج الأب يمثل وحدة متغيرة.

وبعد أن شرح پروب مفهوم الوحدة الوظيفية التى استخدمها فى تحليله على نحو ما رأينا ، راح يلخص نظريته فى القص الخرافى على النحو التالى :

أولا : إن الوحدات الوظيفية تخدم القص الخرافى بوصفها عناصر ثابتة ، بصرف النظر عمن يقوم بها ، وعن كيفية القيام بها .

ثانيا : إن عدد الوحدات الوظيفية التى تستخدم فى القص الخرافى محدودة .

ثالثا : إن نظم تتابع الوحدات الوظيفية فى القص الخرافى بعامة متشابه .

رابعا : إن غياب بعض الوحدات لا يفسد هذا النظام والتتابع .

خامسًا إن عدد الوحدات الوظيفية التى يتحرك فى إطارها القص الخرافى تبلغ واحدا وثلاثين وحدة وظيفية .

ثم يشير پروب بعد ذلك إلى ظاهرة بنائية أساسية فى القص الخرافى ، تتمثل فى العلاقة المتضادة الحتمية بين بعض الوحدات ، التى تتكون منها وحدات مزدوجة . وقد ترد هذه الوحدات المزدوجة متجاورة ، مثل وحدتى التحذير ومخالفة المحذور ، وقد ترد غير متجاورة ، مثل وحدة النقص أو التهديد التى ترد فى مطلع الحكاية ، ووحدة زوال النقص أو التهديد التى ترد فى نهاية الحكاية . وكذلك وحدة الخروج التى تأتى فى مطلعها ، ووحدة العودة التى ترد فى نهايتها .

وبهذا يعد پروب بحق أول من استخدم التحليل الشكلى والبنائى فى تحليل القص الخرافى بصفة خاصة ، والقص الشعبى بصفة عامة . وقد عارض ليفى شتراوس فى أن يكون تحليل پروب بنائيا ؛ لأنه من وجهة نظره ، ليس سوى تحليل أفقى ، رصت فيه الوحدات رصا متتابعا من البداية إلى النهاية . على أن هذا الاعتراض يدحضه جزئيا أن پروب يعد أول من توصل إلى الوحدة البنائية فى القص بصفة عامة ؛ هذا فضلا عن إبرازه العلاقة الحتمية بين بعض الوظائف المزدوجة ، بصرف النظر عن موقعها من القص . ولم ينف پروب ، على أية حال ، أن تحليله شكلى فى المقام الأول ، وهو يرى أن هذه خطوة أولية أساسية لابد أن يلتزم بها الباحث فى القص قبل الشروع فى أى مستوى آخر من التحليل .

أما الهدف الأساسى من تحليل پروب فهو الكشف عن بناء القص الشعبى فى مراحل التاريخ . وحيث إن الحكاية الخرافية تمثل مرحلة تاريخية فى تاريخ القص الشعبى ، فإنها لابد أن تختلف كثيرا أو قليلا عن الأسطورة التى تمثل مرحلة تاريخية سابقة عليها ، وعن الأشكال القصصية الأخرى التالية لها . فالأسطورة مرتبطة كل الارتباط بمعتقدات الجماعة وقيمها الحضارية ، ومسايرة لمتغيراتها ؛ ولهذا فإن كل أسطورة يمكن أن يكون لها امتداد فى أسطورة أخرى . أما الحكاية الخرافية فقد نشأت فى زمن تحللت فيه الجماعة من صرامة المعتقد القديم ، وما بقى من هذه المعتقدات ذاب فى جوها الشاعرى . هذا فضلا عن أن كل حكاية خرافية تعد نصا مقفلاً على نفسه . فإذا كانت الأحداث الممتدة فى الحكاية الخرافية تقع بين البداية والنهاية وتنتهى بذلك الحكاية ، فإن الصراع فى الأسطورة ، الذى ينتهى بحل وسط ، يمكن أن يكون بداية لصراع آخر ، وهكذا .

وخلاصة القول إنه إذا كانت الأسطورة ، فى ظروفها التاريخية القديمة ، قد عنيت بالمصير الجمعى ، فإن الحكاية الخرافية عنيت فى مرحلة متأخرة بالمصير الفردى ، أو بالأحرى بالمثال الفردى الذى يحقق ، بسبب مثاليته ، الوفرة للجماعة .

١٠

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه فى الوقت الذى كان فيه پروب منشغلاً بالتحليل المورفولوجى للحكاية الخرافية ، كان كارل جوستاف يونج ، رائد المدرسة النفسية التى تبحث فى اللاشعور الجمعى ، وصاحب نظرية الأنماط العليا - منشغلا بتحليل الحكاية الخرافية بصفة خاصة من وجهة نظر نفسية . ذلك أن مصير البطل الفردى فى كل حكاية خرافية - من وجهة نظره - ليس سوى إخراج لعمليات نفسية تعمل داخل كل فرد وتدفعه إلى أن يجتاز العقبة تلو العقبة ، على الرغم مما قد يصادفه من فشل فى كثير من الأحيان ، حتى يصل فى النهاية إلى تحقيق الشخصية المتكاملة المتصالحة مع نفسها ومع الناس ومع الكون ، تماما كما يحدث مع بطل الحكاية الخرافية . والفرق بين بطل الحكاية الخرافية وواقع الإنسان النفسى ، أن بطل الحكاية الخرافية ، لأنه النموذج الجميل الذى يطلبه المجتمع ، لابد أن ينتصر فى النهاية ، فى حين أن الإنسان الفرد قد يخفق ، لأسباب كثيرة ، فردية واجتماعية ، فى الوصول بهذه العمليات النفسية الداخلية إلى نهايتها الإيجابية .

ومن الطريف أن تكون الدلالات النفسية التى استخلصها يونج من أفعال بطل الحكاية الخرافية مسايرة تماما لتتابع الوحدات الأساسية عند پروب ، وذلك دون أن يكون أحدهما متأثرا بالآخر ؛ أى أن وحدات پروب الأساسية تحولت ، دون قصد ، عند يونج إلى وحدات ذات دلالات سيكلوجية . فوحدة الخروج عند پروب تصبح عند يونج خروجا من داخل النفس المظلمة ومن القيد الذى يأسرها ، كما أن وحدة العودة تصبح عودة إلى تعرف مكونات اللاشعور ، بعد أن تصعد هذه المكونات إلى السطح . وبين هاتين الوحدتين يقع الصراع العنيف بين قوتين متعارضتين ، كل منهما تحاول أن تشد الفرد نحوها ، وهما قوة السلب وقوة الإيجاب ، وكل منهما تتجسد فى الحكاية الخرافية ، فى شكل الأنماط العليا ، مثل المارد

والغول والغابة المظلمة والجبل الشاهق والرجل العجوز الطيب والشجرة المانحة للعطاء، وهكذا .

ومعنى هذا أن بروب إذا كان قد توصل إلى القانون الذى يحكم حركة القصص الخرافى، فإن يونج ومدرسته التى يعد من أعلامها «بيتلهايم» ، و«هودفج فون بايت» ، و«مارى لويس فون فرانس» ، قد توصلوا من خلال القصص الخرافى إلى القانون النفسى الذى يحكم سلوك الإنسان فى الحياة . وإذا شئنا أن نربط بين النتيجتين اللتين توصل إليهما كل من العالمين ، بروب ويونج، بعد أن ربط بينهما المجال الواحد الذى بحثا فيه ، فإننا نقول إن القانون الذى يحكم النفس الإنسانية هو بعينه القانون الذى يحكم القصص الخرافى .

وكل هذا يؤكد عالمية هذا النمط ، حيث أن الدافع إلى نشأته هو التكوين النفسى الموحد المودع داخل الإنسان حيثما كان هذا الإنسان .

ونعود إلى تحليل بروب لنرى كيف تحورت وحداته فى تشكيلات أخرى فى أبحاث البنيويين المتأخرين ، الذين رأوا أن وحداته يجب أن تتضافر فى تكوينات بنائية أكثر عمقاً مما توصل إليه .

فبير ماراندا يرى أن الصراع المتكرر بين البطل والقوى الشريرة ، الذى يشمل القدر الأكبر من وحدات بروب ، يمكن أن يتحول إلى تكوين بنائى أساسى كبير ، يمثل جوهر الحكاية ، ويعبر عنه بميزان القوى بين البطل الخير والبطل الشرير[13] .

ولا يعد هذا البناء الأساسى جوهر الحكاية فحسب ، بل إنه يصلح أن يكون معيارًا للتمييز بين حكاية وأخرى . فكلما بالغت الحكاية فى عناء القوة الشريرة ، كان البطل الخير أكثر روعة وقوة وجاذبية ؛ والعكس صحيح . وبتعبير آخر نقول إن سحر الحكاية يتوقف على كمية الشر التى تمنح للقوة الشريرة . ولعل هذا يدفعنا ، كما يقول «ماراندا» ، إلى ألا نبدأ فهم الحكاية من زاوية قدرتها على جعل البطل جميلا ورائعا ، بل من زاوية قدرة البطل الخير على هزيمة البطل الشرير الذى يتفنن فى إيذائه أكثر من مرة . فالبطل الخير لا قيمة لوجوده فى الحقيقة إلا من خلال القوة الشريرة . وإذا نحن سلمنا بهذا البناء الأساسى ، أمكننا أن نوزع الوحدات الوظيفية الأخرى ، التى تقوم بها الشخوص المانحة والمساعدة ، والأدوات السحرية ، بين القوتين الكبريين : قوة الشر وقوة الخير.

ويرى ميليتسكى[14] فى دراسة بنائية له حول القصص الشعبى ، أن وحدات بروب ، التى تدور حول انتصار البطل تارة وهزيمته تارة أخرى ، تبرز دلالاتها البعيدة إذا نحن جمعناها فى وحدة بنائية كبيرة تسمى وحدة الاختبار . فأحداث الحكاية الخرافية تدور فى الحقيقة ، من أولها إلى آخرها ، حول مجموعة من الاختبارات التى يترتب بعضها على بعض . فالاختبار الأول التمهيدى الذى تختبر فيه القوة الشريرة البطل ، أو ذلك الذى يتجاوز فيه البطل المحذور ، اختبار فاشل بالضرورة ؛ لأنه يترتب عليه الوحدة الأساسية التالية لذلك ، وهى الشعور بتهديد يدفع البطل إلى الحركة . ثم يلى هذا الاختبار الأولى الاختبار الأساسى الذى لا بد أن ينجح فيه البطل ويحقق غايته . على أن الحكاية لا تنتهى عادة بهذا الكسب ، بل إن هناك اختبارًا إضافيا له أهميته فى القصص ، وهو الاختبار الذى يتعرض فيه البطل لفقد ما أحرز من قبل . وهو لكى يسترد هذا لابد له من أن يقضى على الشر كلية .

ومن وجهة نظر ميليتسكى ، أن هذه الاختبارات لا تدور بين قوة خيرة وقوة شريرة ، كما يرى بروب ، بل إنها فى الحقيقة تدور بين العالم المعـــلوم والعالم المجـــهول ، أو بين العالم الحسى والعالم الغيبى ، او بين ما هو ملك للوجود الإنسانى ، وما هو غريب عنه . ويعد البطل الوسيط الذى يقرب هذه العوالم بعضها من بعض ؛ فبعد أن يفرغ من مغامراته ويعود أدراجه يكون المجهول قد اقترب من المعلوم ، والغيبى من الحسى ، والغريب من القريب . وهذا ما يمثل فى الحقيقة جوهر رسالة القصص الخرافى .

ويتحدث «جريماس»[15] عن وحدات أخرى أبعد دلالة فنياً واجتماعيا من وحدات بروب . فبدلاً من وحدتى الخروج والعودة ، يتحدث عن وحدتى الانفصال والاتصال ؛ وهما وحدتان لها دلالتها على المستوى الفردى الاجتماعى . ذلك أن البطل لا يرحل إلا عندما يحدث انفصال بينه وبين المجتمع . وتعبر الحكاية عن هذا فى بدايتها بمخالفة البطل للمحذور . على أن هذا الانفصام يكون مؤقتا ؛ لأن البطل يعود فيلتحم بمجتمعه عندما يصبح أكثر قوة وأكبر قدرة على التغيير الذى يشار إليه بقضائه كلية على القوى الشريرة . فكأن رحلة البطل ، وما يجتاز فيها من اختبارات ، بمثابة تكليف يأخذه البطل على عاتقه حتى يستطيع أن يجعل المستحيل ممكنا .

ولعلنا نرى من كل هذه التشكيلات البنائية كيف ينحو التحليل إلى استخلاص وحدات ذات دلالات اجتماعية ؛ وهو الأمر الذي لم يكترث له بروب ، إذ إنه ، وهو العالم الشكلى ، كان يرى أن مهمته تقف عند تحديد الشكل واستخلاص نظريته .

على أن التحليل البنيوى لم يقتصر على القصص الشعبى ، بل تعداه إلى اللغز والمثل الشعبى والنكتة . وليس فى وسعنا الآن أن نقدم الأبحاث التى تمت فى هذه المجالات لاستخلاص بنائها

الثابت التى يكشف كل بناء منها بدوره عن موقف من المواقف القديمة للإنسان من الحياة والكون .

وحسبنا من هذا البحث أنه قدم من جهود الباحثين ما يؤكد عالمية التعبير الشعبى . وقد رأينا كيف كان هذا الموضوع يلح على الباحثين منذ البداية ، وما زال يلح عليهم حتى اليوم .

على أنه ينبغى علينا أن نشير – فى نهاية المطاف – إلى أن التعبير الشعبى مغرق فى المحلية بقدر ما هو مغرق فى العالمية . فإذا كانت هذه الأشكال من التعبير قد نشأت بدافع من الاهتمامات الروحية الإنسانية ، وإذا كانت هذه الاهتمامات قد فرضت أشكالاً أدبية متنوعة ومحددة تعد تنظيما فكريا فى أطر التشكيلات الفنية ، وإذا كانت هذه التشكيلات الفنية قد اكتشفت ، إلى حد كبير ، قوانينها الإبداعية ، يظل التعبير الشعبى ، على الرغم من هذه النظم التى تحكمه على مستوى عالمى ، قادرًا على استيعاب كل مشكلات الجماعة وكل رصيدها الحضارى على مستوى محلى .

فهل يمكننا أن نقول بعد ذلك إن التعبير الشعبى هو الحياة الإنسانية فى إطاريها العالمى والمحلى ؟

الهوامش :

(١) دائرة المعارف البريطانية – الطبعة الخامسة عشرة – مادة فولكلور

(٢) فون دير لاين : الحكاية الخرافية – ترجمة نبيلة إبراهيم ص : ٣٤ ط دار القلم بيروت ١٩٧٤ .

(٣) Gerhard Lutz : Volkskunde, pp. 102-108-Berlin 1958

(٤) Hermann Bausinger : Formen der Volkspoesie, Berlin 1968, P. 29

(٥) C.W. Von Sydow : Folktale Studies and philology; Some Points of View
The study of Folklore, (ed.) by Alan Dundes-Berkley, 1968.

(٦) Anna Brigitta Rooth : The Cinderella Cycle Lund 1951.

(٧) Gerhard Lutz : Volkskunde, P. 104.

(٨) Anti Aarni : Der Mann aus der Paradise, Helsenki . 1915.

(٩) Axel Olrik : Epic laws of Folknarrative; the study of Folklore P. 129.

(١٠) V. Propp : Morphology of the Folktale, Indiana University 1968.

(١١) André Jolles : Einfache Formen, Zurich 1946.

(١٢) P. Bogatyrev und R. Jakobson, Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. utrecht 1929.

(١٣) P. Maranda (ed.) Soviet Structural Folkloristics pp. 11-15 (Belgium 1974) .

(١٤) Ibid., PP. 73 – 84 .

(١٥) P. Maranda and K. Maranda, Structural Analysis of Oral Tradition, univ . of Pennsylvania 1971, P. 81 .

على هامش
الأسطورة الإغريقية في شعر السياب

أحمد عتمان

الأسطورة هى خلاصة تجارب حضارية متعددة ، وحصيلة أجيال متتالية ؛ وهى جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة . والأسطورة أيضا رمز ، يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة . وفى الأسطورة أيضا تكمن صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات ، وبكل الألوان والاتجاهات ؛ لأنها من صنع الناس ؛ ولأن كل عصر يضيف إليها شيئا يتواءم مع تفكيره وحسه . وإذا كان الشعر قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل فلن يشذ عن ذلك شعرنا العربى ؛ قديمه وحديثه . وليس من الغريب ـ إذن ـ أن يلجأ شعراؤنا المعاصرون إلى الأساطير القديمة ، المحلية والأجنبية . ولكن الموقف النقدى الناجم عن هذا الاتجاه يستلزم التصدى بجدية للإجابة عن السؤال المطروح : ما الفائدة التى جناها الشعر المعاصر من الاتكاء على الأسطورة ؟ والدراسة التى بين أيدينا تحاول إبراز دور الأسطورة الإغريقية فى نتاج واحد من أبرز فرسان الشعر الحر هو بدر شاكر السياب .

يقول إحسان عباس فى كتابه «اتجاهات الشعر العربى المعاصر» إن استغلال الأسطورة فى الشعر العربى الحديث يعد من أجرأ المواقف الثورية وأبعدها آثارا ؛ ففيه استعادة للرموز الوثنية ، واستخدام لها فى التعبير عن أوضاع الإنسان العربى فى هذا العصر . ومن أهم الأسباب فى نشوء هذه الظاهرة اتجاه شعرائنا إلى تقليد الشعر الغربى الذى اتخذ الأسطورة ـ منذ القديم ـ سداه ولحمته . كما أن للأسطورة جاذبية خاصة ؛ فهى تصل بين الإنسان والطبيعة ، وحركة الفصول ، وتناوب الخصب والجدب ؛ وبذلك تكفل نوعاً من الشعور بالاستمرار ، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور فى الحياة الإنسانية . وهى من الناحية الفنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر ، والربط بين الماضى والحاضر ، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية ، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة،والتنويع فى أشكال التركيب والبناء[٢] .

ويشرح أحمد كمال زكى شيوع الظاهرة الأسطورية فى شعرنا الحديث والمعاصر ، فيقول «ولأمر ما كانت عناية شعرائنا العرب منذ بدايات القرن العشرين قائمة على أساس ما صدر عنه رومانسيو أوربا ، فترجموه وتأثروه .. فكانت النتيجة اتساع رقعة الرومانسية العربية ، واقتحام الرمزية ـ مذهباً ـ دهاليز التعبير الشعرى ، التى ارتادها أمثال أديب مظهر ، ويوسف غصوب ، وسعيد عقل ، وإلياس أبو شبكة ، وبشر فارس ، وجبران» . ويضيف أحمد كمال زكى قائلا «ويمكن بطريقة أو بأخرى القول بأن العالم العربى ـ فى نهضته الشعرية الأولى الحقيقية ـ توزع بين

الرومانسية التى تزعمتها مصر ، والرمزية التى تزعمتها لبنان . وقد فرضت الأساطير نفسها على المدرستين اقتداء بما وقع فى أوربا ، وإحساسا من الشعراء ـ هنا وهناك ـ أن هذه الأساطير هى مادة الشعر الحقيقية »[٣]

ولكن من الملاحظ أن دواوين شعرنا المعاصر قد أكثرت من الحواشى الشارحة ، والتعليقات الإيضاحية التى يضيفها الشاعر نفسه أحيانا . وإن دل ذلك على شىء ، فإنما يدل على أن الشاعر المبدع لم يفلح فى التعبير عن كل ما يريده من المعانى من خلال أدواته الفنية ووسائله التعبيرية ، بما فى ذلك الأسطورة . وبعبارة أخرى يمكن القول إن سوء استخدام الأسطورة فى بعض قصائد شعرنا المعاصر ، قد خلق فجوة بين الشاعر وجمهوره المتلقى، بحيث أصبح كل منهما بحاجة للاستعانة بجسور صناعية ـ هى الحواشى ـ للوصول إلى الآخر ، ولوصل ما انقطع بينهما .

صفوة القول ، إن كثرة الحواشى فى دواوين الشعر العربى المعاصر ـ ومعظمها يشرح الرموز الأسطورية المستخدمة ـ ظاهرة غير صحية ، تدل على وجود خلل ما . وهذا ما رصده إحسان عباس حين قال : «أخذت الأساطير أحيانا ، وأقسرت على الدخول فى بناء القصيدة دون تمثل لها ولأبعادها ، فوضح أنها دخيلة وقلقة فى موضعها ، أو أنها جاءت أحيانا لتؤدى فحسب وظيفة تفسيرية توضيحية ، شأنها فى ذلك شأن كثير من التشبيه فى الشعر القديم ، وأحيانا كان رص نماذج منها فى نطاق واحد ، لا يقدم شيئا سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر »[٤] .

ومن الشعراء الذين تغلغلت الأسطورة فى حياتهم بدر شاكر السياب ؛ حيث تسربت الأسطورة إلى داخل تكوينه النفسى والفكرى ، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من مفهومه للشعر ورؤيته للحياة . يعده ماهر شفيق فريد أحد الثالوث الإليوتى فى الأدب العربى (مع لويس عوض وصلاح عبد الصبور) ؛ أى أنه من أكثر المتفعين بإليوت رنزعته فى استخدام الأسطورة[٤] ، يقول السياب نفسه : «لم تكن الحاجة إلى الرمز ، إلى الأسطورة، أمسّ كما هى اليوم ؛ فنحن نعيش فى عالم لاشعر فيه ؛ إننى أعنى أن القيم التى تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح ؛ فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير والخرافات التى لا تزال تحتفظ بحرارتها ؛ لأنها ليست جزءاً من هذا العالم ـ عاد إليها ليستعملها رموزا ، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد ، كما أنه راح ـ من جهة أخرى ـ يخلق أساطير جديدة ، وإن كانت محاولاته فى خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن » .

ومن الجلى أن استخدام الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر ـ فى رأى السياب ـ يمثل (اتجاها هروبيا ونزعة انهزامية) ، بعد أن وجد الشاعر فى الأسطورة نقيض الواقع ، فلجأ إليها يائسًا مغلوبًا على أمره . هذا على الأقل ما نفهمه من كلام السياب . وعلى أية حال فإن وظيفة الأسطورة فى شعر السياب ـ وغيره من الشعراء المعاصرين ـ أصبحت قضية أدبية ونقدية ملحة ، دار حولها جدل طويل لا يزال محتدما .

ويرى ناجى علوش أن أحدًا من الشعراء العرب لم يستعمل الأسطورة كما استعملها السياب ؛ ذلك أنه قد أكثر منها حتى أصبح من النادر أن تخلو قصيدة من قصائده من رمز أو أسطورة . وكانت الأسطورة أحيانا جزءًا من القصيدة، كما حدث فى «مدينة بلا مطر» ، بينما تظل فى أحيان أخرى مجرد كلمة من كلماتها ، غريبة معزولة ، لا يبررها إلا الهامش الذى يوضع لتفسيرها . فى الحالة الأولى ، كانت الأسطورة تزيد القصيدة غنى ؛ أما فى الحالة الثانية ، فكانت تفقد القصيدة شعريتها ، أو بعض شعريتها ، كما حدث فى «المومس العمياء» مثلا ، و«سربروس فى بابل» . وهذه آراء قابلة للمناقشة بالطبع . ويضيف ناجى علوش قائلا ، «إننا سنلاحظ أن السياب لم يستفد من الأسطورة الفائدة الكاملة . والأسطورة التى تثرى الشعر ، هى الأسطورة التى تنصهر فى التجربة الشعرية ككل ، لا تلك التى تكون مجرد عنوان أو مظهر لا جوهر فيه »[٥] . لقد حشد السياب كماً هائلا من أساطير الهند ، والصين ، والفرس ، والعرب ، والإغريق ، وغيرهم . فهل نجح فى إثارة المتلقى العربى ؟ .

ولقد تصدى كثيرون من نقادنا للاجابة عن هذا السؤال . وسنتعرض لبعض آرائهم . يقول محمد فتوح أحمد ـ مثلا ـ «إن الأسطورة كانت بالنسبة لشعرائنا المعاصرين أداة فنية ضمن عدد من وسائل الأداء الشعرى » . «ولكنها أحيانا تتجاوز هذا الدور المتواضع . إلى حيث تصبح منهجا فى إدراك الواقع . ونسيجا حيا يتخلل القصيدة . وأساسا يرتكز عليه الشاعر فى فنه بعامة . ومن هذا القبيل كان الشاعر العراقى بدر شاكر السياب . ولعله أبرز شاعر عربى عنى بالأسطورة الرمزية » . ويرى محمد فتوح أن الرمز الأسطورى عند السياب قد مر بمرحلتين أساسيتين : الأولى . ويسميها الأسطورية الموضوعية ، كانت الأسطورة فيها تعبيرًا عن واقع حضارى ، وتتردد فيها أسماء بابل . وتموز . وعشتار . وآتيس ، وأدونيس . وكلها رموز عن البعث من خلال التضحية والفداء . أما المرحلة الثانية فيسميها الأسطورية الذاتية . وكانت تعبيرا عن ألم ذاتى ، ألهبه المرض الطويل والغربة والحرمان . وتتردد فيها الأسماء الأسطورية التالية : أوديسيوس (عولس) . والسندباد ، والمسيح ، وأليعازر . وأيوب[٦] .

ويتحدث إحسان عباس عن هذه المرحلة من نتاج السياب . فيقول إنه «استطاع أن يتوصل إلى البناء الأسطورى . دون حاجة إلى الاتكاء على الأسطورة أو التكثير من رموزها . وخير شاهد على ذلك قصيدته «حدائق وفيقة » . فوفيقة هنا هى يوردية (ويعى يوريديكى) ، وأن الشاعر هو أورفيوس . ولكن هذا الشاعر ـ أى السياب نفسه ـ خانته رجلاه ، فلم يستطع أن ينزل إلى العالم السفلى لاسترجاع زوجته كما فعل أورفيوس فى الأساطير

الإغريقية » . وللإحسان عباس رأيه الخاص فى توجه السياب إلى حضن الأسطورة ؛ إذ يقول إن هذا الشاعر «بحكم موقعه الزمنى كان شديد البحث عن الرمز ، لا يهدأ له بال ، وكانت حاجته إلى الرمز قوية بسبب نشوبه فى أزمات وتقلبات نفسية وجسمية ، وبسبب التغيرات العنيفة فى المسرح السياسى بالعراق حينذاك ؛ ولهذا يصلح أن يكون السياب نموذجا للشاعر الذى يطلب الرمز فى قلق من يبحث عن مهدىء الأعصاب المستفزة ، فهو يتصيده حيثما وجده»[٧] .

ومن أحدث الدراسات التى نشرت حول السياب ، كتاب على عبد المعطى البطل ، بعنوان «الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب» . وفيه يقول المؤلف : «تناول السياب فى شعره رموزًا من أساطير ، تعددت منابعها ، وتنوعت أصولها ، وكثرت الإشارات إلى هذه الأساطير كثرة تلفت انتباه قارئه ، من جهة ، وتعمى عليه الهدف ، وتفسد تتابع المعنى وترابطه ـ إن لم يكن ملمًا بدلالة الأسطورة ـ من جهة أخرى» . ولذلك فقد كان للأسطورة نصيب كبير فيما شاع من الغموض فى شعر السياب بخاصة ، وفى الشعر الحر بشكل عام ، نتيجة بعد المصادر الأسطورية عن أيدى القارئين ، ولا تساع مدى الشعراء فى استقاء رموزهم الأسطورية ؛ مما يجعل محاولة تتبع هذه الأساطير عملية على قدر كبير من الصعوبة ، تسبب للمتصدى لها ـ من غير المتخصصين ـ عنتا شديدًا »[٨] .

ولعل أول إشارة فى شعر السياب تشى بالأساطير الإغريقية ، تلك التى ترد فى قصيدة «أغنية الراعى» ، التى يبدو فيها تأثير على محمود طه وجماعة أبوللو ، والتى يطلب السياب ـ فيها ـ من حبيبته أن تضع يدها الجميلة فى يده ، ليذهبا بعيدا عن الدنيا والآثام :

نغنى الموج أغنية الرعاة على الربى الخضر
لقيثار روى أنغامه عن ربة الشعر

فالشعر العربى القديم لا يتحدث إلا عن «شيطان الشاعر» ، أما «ربة الشعر» الملهمة هنا ، فهى نفسها التى ألهمت على محمود طه أن يبدأ ديوانه «أرواح وأشباح» بقصيدة «المعراج» قائلاً فى مستهلها :

إلى قمة الزمن الغابر سمت ربة الشعر بالشاعر
وأوفت على عالم لم يكن غريبًا على أمسها الدابر
هو البعث فاستمعوا واقرأوا حديث السماء عن الشاعر

وربة الشعر التى يستلهمها على محمود طه والسياب ، هى التى كان قد استلهمها شاعر آخر ، منذ ما يزيد على ثمان وعشرين قرنا من الزمان ، ونعنى شاعر الخلود ، ومنشد الملاحم هوميروس ، الذى استهل «الإلياذة» بقوله :

«غنى أيتها الربة غضبة أخيلليوس بن بليوس المدمرة»

وأخيلليوس هو بطل الأبطال الإغريق ، الذين ذهبوا ليحاصروا طروادة عشر سنين من أجل استرجاع هيلين المختطفة على يد الأمير الطروادى باريس .

أما «الأوديسيا» فقد استهلها هوميروس بقوله :

«غنى لى ياربة الشعر عن الرجل الرحالة الذى هام يجوب الآفاق ، بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة» .

والرجل المشار إليه هنا هو أوديسيوس الذى ضل الطريق إلى وطنه ، فى أثناء عودته من الحرب الطروادية ، وظل يجوب البحر عشر سنين . المهم أن الإغريق عرفوا «ربات الفنون» ، أو الموساى ، وهن بنات زيوس من منيموسنى (أى الذاكرة) ، ولدن فى بيريا عند سفح الأولمبوس ، وعبدن فى بلاد الإغريق ، كآلهات ملهمات لفنون الشعر ، وأنواع الأدب ، والموسيقى والرقص ، بل الفلك والفلسفة ، وكل الأنشطة الذهبية فيما بعد . واستقر عددهن فى العصر الهيلنستى والرومانى على تسع إلهات ، لكل منهن تخصص ؛ فكليو هى ربة التاريخ ، ويوتربى ربه الشعر الغنائى والفلوت ، وثاليا ربة الكوميديا والشعر الرعوى ، وميلبومينى هى ربة التراجيديا ، وتيربسيخورى هى ربة الأغانى الجماعية ، وايراتو هى ربة شعر الحب والميموس ، أما بوليمنيا أو بوليهيمنيا فهى ربة الأناشيد الجادة ، وأورانيا هى ربة الفلك ، وأخيرا كاللّيوبى ربة الشعر الملحمى .

وفى عصر هوميروس لم تكن ـ كما ألمحنا ـ قد ظهرت فكرة تخصيص ربة معينة لكل فن من فنون الشعر ؛ ومن ثم ، كان الشاعر يناجى أويستلهم «ربة الشعر» ؛ وهى لفظة معممة قد تعنى أية ربة من ربات الشعر ، وقد تعنيهن جميعا . وأحيانا يتوجه الشاعر بتضرعاته إلى الربات مجتمعات . أما على محمود طه والسياب وغيرهما من شعراء العربية المحدثين فقد فضلوا الطريقة الهومرية ، واستلهموا «ربة الشعر» الإغريقية فى صيغة المفرد وبلفظ معمم .

وفى عام ١٩٤٤ ، نظم السياب قصيدة مطولة ، بعنوان «الروح والجسد» ، يستفاد من مختلف المصادر أنها ملحمة تقع فى ألف ونيف من الأبيات ، أرسلها إلى على محمود طه ـ الذى يظهر تأثيره فيها ـ ولم يعرف مصيرها بعد ذلك إلى يومنا هذا . بيد أنه قد وصل إلينا منها بضع أبيات ، نص أحدها ما يلى :

حيتك أنفاس الربيع الباكر ورعتك آلهة الهوى من شاعر

وآلهة الهوى على الأرجح هى أفروديتى (ڤينوس) ربة الجمال والحب والتناسل ، وابنها إيروس (كيوبيد) إله الهوى الطفل الصغير ، ذو السهام التى لا تطيش ولا تخيب قط عندما يصوبها إلى قلوب الفتيان والفتيات ، بل الصغار والكبار من النساء والرجال ، فيقع الجميع صرعى الحب .

وجاء فى أبيات هذه القصيدة المفقودة – وفيها فقرة تحمل عنوان «إلى النار» – ما يلى :

واد من النار داج لا ألم به
شيخ المعرة يستوحيه غفرانا
ولا تخطى بـ (دانتى) بابه بصر
خاض الجحيم دماً يغلى ونيرانا

....

رباه لو أن فى طول انتظار غد
جدوى لما أسمعتك الريح شكوانا

....

أوكنت تستوقف الموتى وقد ركبوا
جياد عزريل من دار إلى دار

وفى هذه الأبيات يشير الشاعر إلى رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى ، ثم إلى الكوميديا الإلهية ، والرحلة إلى الجحيم عند دانتى ، ثم يتحدث عن الموتى فى العالم الآخر ، فيذكر ركوبهم «جياد عزريل» . وكل هذا يشير إلى أن السياب لم يكن قد انغمس بعد فى الأسطورة الإغريقية – كما سيحدث فى نتاجه اللاحق – وإلا وجدناه يتحدث عن هاديس وبيرسيفونى وكيربيروس ، وعن نهر ستيكس ، وعن «المعداوى» خارون وقاربه ، الذى يستقبل فيه الموتى ليعبر بهم النهر السفلى آخيرون إلى عالم الأرواح والأشباح . وليس فى هذه الأبيات ما يشى برحلة أوديسيوس إلى العالم الآخر فى الكتاب الحادى عشر من «الأوديسيا» لهوميروس ، ولا برحلة أينياس إلى هناك فى الكتاب السادس من «الإينيادة» للشاعر اللاتينى فرجيليوس . صفوة القول أن مكونات دنيا الآخرة فى أبيات السياب المقتطفة آنفا ، ليست إغريقية المصدر على أية حال ؛ فى هذه الأبيات اهتمام ظاهر بالنار . وفى القصيدة نفسها يقول السياب أيضًا :

يا سيد النار نادى مارد قدحت عيناه نارا وقد أفضى بما رغبا
ياسيد الهوة الحمراء من سقر
لا زلت رب الخطايا والخنى حقبا
أهويت يوما من الأيام أصقله
بالربع من أطلس العاتى – ولا عجبا

ونحن نرى فى هذه الأبيات إرهاصات الحرائق الشعرية التى سيشعلها السياب وعبد الوهاب البياتى[9] وغيرهما فيما بعد ، ونعنى الحديث عن بروميثيوس سارق النار ، وصانع الحضارات ، وملهم الأشعار . ونلفت النظر هنا – فقط – إلى عبارات «سيد النار» ، و«سيد الهوة الحمراء» و«رب الخطايا» ، و«مارد» ، و«أطلس» ... الخ . فكلها ألفاظ تقربنا كثيرا من بروميثيوس ، الذى ستظهر أسطورته بوضوح فى القصائد المتأخرة للسياب وزملائه من أقطاب الشعر العربى المعاصر .

وفى القصيدة المطولة نفسها ، التى نتحدث عنها – «الروح والجسد» – يقول السياب عن ثورة الصين الشعبية :

اليوم قد هب شعب الصين من أسر
فالليل ينجاب ، والأغلال تنزاح
فى ثغرها غنوة حمراء ينقلها
من ثغر هومير للأسماع فلاح
هبت وفى يدها الكأس التى صرعت
سقراط يسقى بها الطاغين كدّاح

ومن الواضح أن السياب يصر على أن يربط بين الصين وثورتها الحمراء من جهة ، وبلاد اليونان مهبط الديمقراطية من جهة أخرى . وهو حريص على أن يزين قصيدته بأسماء مثل هومير (هوميروس) وسقراط وأفلاطون ، ويذكرنا بالمدينة الفاضلة التى حاول الأخير أن يرسمها فى مؤلفاته الفلسفية . المهم أن السياب – فيما يبدو من هذه القصيدة – قد قرر المضى قدما فى اتجاهه اليونانى بخطى ثابتة لا تعرف التردد .

ومن المفارقات أن السياب يكتب فى عام ١٩٤٨ قصيدة ضمن ديوان «أساطير» ، بعنوان «قصة حب فى اليونان الوثنية» . وعندما نقرأ القصيدة لا نصادف فيها شيئا من الأساطير المعلن عنها سلفا فى العنوان . وقد كتب السياب أسفل عنوان القصيدة قائلا : «وقف اختلافهما فى المذهب حائلا بينهما وبين السعادة ، فآلى هو أن يلعن الأوثان» . ونقرأ فى القصيدة :

فلو يسمع الأنبياء
لما قهقهت ظلمة الهاوية
بأسطورة بالية
تجر القرون
بمركبة من لظى، فى جنون
لظى كالجنون

ولعل الإشارة الوحيدة للأساطير الإغريقية هى الكامنة فى عبارة «بمركبة من لظى» ؛ فهى تعنى – هنا – مركبة الشمس التى يمتطيها إله الشمس الإغريقى هيليوس مع مطلع النهار ، ويصعد بها إلى السماء ، ثم يهبط إلى المغرب ، حيث يبحر فى قارب ذهبى عبر المحيط (الأطلسى) ، ليعود مرة أخرى فى اليوم التالى مع مطلع النهار وشروق الشمس .

وللسياب قصيدة بعنوان «رؤيا فى عام ١٩٥٦» منشورة ضمن ديوان «أنشودة المطر» يقول فيها :

حطت الرؤيا على عينىّ صقرا من لهيب :

إنها تنقضُّ،تجتث السواد
تقطع الأعصاب . . .
. . . .
أهو بعث،أهو موت،أهى نار أم رماد؟
أيها الصقر الإلهى الغريبْ
أيها المنقض من أولمب فى صمت المساء
رافعا روحى لأطباق السماء
رافعا روحى-غنيميداً جريحاً
صالبا عينيّ - تموزا ، مسيحا
. . . .
تموز هذا،أتيس
هذا،وهذا الربيع .

وكما هو واضح ، فإن هذه الأبيات تضم أكثر من اسم أسطورى . وأول ما يلفت النظر هو ذلك الصقر النارى ، الصقر الإلهى الغريب الذى يهبط من فوق جبل الأليمبوس - أى سماء الآلهة - لكى يرفع الشاعر . فمن المعروف أن زيوس رب الأرباب عند الإغريق الوثنيين قد أعجب بجمال الفتى جانيميديس ورشاقته (غنيميد السياب) أحد أمراء طروادة ، فاختطفه ليكون ساقيه فوق الأوليمبوس ،وعوض أباه بأن أهداه سلالة عجيبة نادرة من الخيول ، أو فى رواية أسطورية أخرى بأن تكون له جنات أعناب ذهبية . وتقول بعض الأساطير إنه خطف جانيميديس بواسطة عاصفة هوائية ، ولكن الأسطورة الأكثر شيوعا هى الواردة فى قصيدة السياب ، والتى يتم الخطف فيها بواسطة النسر[١٠] . ويقال إن زيوس نفسه تنكر فى هيئة نسر ليخطف جانيميديس ، كما تنكر من قبل فى صورة ثور ليخطف يوروبا الفتاة الجميلة بنت ملك مدينة صور الفينيقية[١١] ، عندما كانت تلهو مع صاحباتها على ساحل البحر المتوسط . والجدير بالذكر أن هذا النسر قد تحول فيما بعد - فى الأساطير المتأخرة - إلى نجم ، يحمل اسم «برج العقاب» ، وأن جانيميديس نفسه قد أصبح «برج الدلو» (Aquarius) باللغة اللاتينية تعنى «الساقى» أو «ساكب الماء» .

ولكن صقر السياب من لهب ، وسيرفع روح الشاعر الممزقة إلى أطباق السماء ، مما يذكرنا بمجموعة من عملات اكتشفت فى مدينة طرسوس الفينيقية ، سكت عليها صورة لمحرقة هرمية الشكل، تصور طقوس حرق الإله ملقرت (هرقل عند الإغريق) وطيرانه نحو السماء فى شكل نسر من فوق قمة هذه المحرقة الهرمية . وتدعم تفسير هذا المنظر بوصف المؤرخ هيروديانوس (القرن الثالث الميلادى) لطقوس تأليه أباطرة الرومان الوثنية التى تأثرت دون شك بهذه الطقوس الشرقية ، فكانت تضع مسخا مصنوعا من الشمع لإنسان متكىء على أريكة يمثل الإمبراطور ، ثم يوضع المسخ داخل إطار خشبى هرمى الشكل فوق المحرقة ، ثم يطلق سراح نسر من فوق المحرقة ، وهو النسر الذى يحمل روح الإمبراطور إلى السماء فى اعتقاد الوثنيين.[١٢] .

وتضم قصيدة السياب - أيضا - قصة المسيح عليه السلام وصلبه - فى عقيدة المسيحيين - وكذا أساطير تموز وأتيس الشرقية ، التى ترمز إلى البعث والربيع . وهو بذلك يدعو إلى التعايش الحضارى بين مختلف الشعوب والأجناس ؛ إذ أنهم قد عرفوا جميعا أساطير متشابهة ومتقاربة ، إن لم تكن واحدة متناقلة هنا وهناك . ولعل أكبر حشد من أساطير الشرق والغرب هو الذى نجده فى قصيدة «مرثية الآلهة» المنشورة فى ديوان «أنشودة المطر» ، حيث يقول السياب :

ألا كم رفعنا من إله وكم هوى
إله وأضحى ثالث وهو رابع
وما كان معبودا سوى ما نخافه
ونرجوه أو ما خيلته الطبائع
فتموز مثل اللات والرعد مارمى
بغير الذى تطوى عليه الأضالع
وكم إلّه التمر النّهامى معشر
لما ليس يحيا دونه الناس راكع
فلما شكا بعد الأثافى قدرها
وضنت على الشدْق الخفىّ المراضع
ترى «فحم» إذ يلقاه راجفا
و«فولاذ» من تلماح عينيه مائع
ويا عهد كنا كابن حلاج : واحدا
مع الله إن ضاع الورى فهو ضائع
أكل الرجال الجوف أن يملأوا به
خواء الحشا هذا الإله المضارع
فعاد الفقير الروح من ليس كاسيا
به ظاهراً منا فحل التنازع

وفى حاشية على البيت السادس من هذا المقتطف يقول السياب: «جردت من الفحم والفولاذ» شخصين لإلهين من الأرباب الجدد أتباع زيوس الجديد - الذهب - وعاملتهما كاسمى علم ؛ ومنعتهما من الصرف.

وفى أبيات هذه القصيدة يجمع السياب - فى حديثه - الأديان الوثنية والسماوية فى صورة أقرب ماتكون إلى فلسفة الأديان منها إلى الروح الشعبية،وتحتاج هذه الأبيات إلى تأمل عميق ، وتفسير دقيق ، وكثير من الشرح والتعليق ، قبل أن نتفهم ماذا يريد السياب فى النهاية . فهو فى البيتين الأولين يشرح سر نشوء الأديان الوثنية بثلاثة أسباب رئيسية ، هى الخوف والرجاء وخصب الخيال ؛ وهى أسباب يقبلها علماء الأساطير ودارسو فلسفة الأديان ، وإن لم تك الأسباب الوحيدة . فالوثنيون قد عبدوا ما

يخشونه ، مثل الأعاصير والبراكين والأوبئة وما إلى ذلك ، فجعلوا لها قوى إلهية تكمن فيها وتحركها ، ومن ثم يمكن استرضاؤها بالصلاة والقرابين والنذور . وعبدوا كذلك مايرجون نفعه، كالشمس والقمر ، ثم تخيلوا مخلوقات شبه إلهية أخرى كثيرة . ثم يشرع السياب فى تطبيق هذه النظرية على سائر الأديان الوثنية فمازج ويزاوج بين أساطير العرب فى الجاهلية وأساطير بابل والإغريق وغيرهم ، ثم يصل إلى القول بأن العصر الحديث لايخلو من أساطير وآلهة وثنية ؛ فالذهب يتربع على العرش وكأنه زيوس جديد ، ويقف حوله فى خشوع إلهان آخران هما : «الفحم» و«الفولاذ» ! فالسياب يريد القول ـ إذن ـ إن أهل عصرنا بما يفعلونه من تقديس للمادة والآلة ، ليسوا أفضل من أصحاب الديانات الوثنية الذين عبدوا تموز واللات وزيوس وغيرها .

وفى ديوان «أنشودة المطر» قصيدة للسياب تحمل عنوان «رسالة من مقبرة ، إلى المجاهدين الجزائريين» ، ومنها نقتطف الأبيات التالية:

وعند بابى يصرخ المخبرون
" وعرٌ هو المرقى إلى الجلجلة !
والصخر، ياسيزيف، ما أثقله
سيزيف إن الصخرة الآخرون»

....

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على «الأطلس»
آه لوهران التى لاتثور .

والجلجلة هى الجبل الذى حمل المسيح صليبه إلى قمته ، وسيزيف (سيسيفوس) فى الأساطير الإغريقية ملك كورنثة الأسطورى ، اشتهر بأنه أكثر البشر دهاء ، وبلغ من مكره أنه عندما جاءه الموت (مجسدا) صارعه ثم قيده بالحيلة فى الأصفاد ، مما ترتب عليه عدم موت أى مخلوق لفترة من الزمن ؛ إلى أن جاء آريس إله الحرب وحرر رب الموت . ثم أفشى سيسيفوس سر الإله زيوس ، وخدع هاديس إله العالم السفلى نفسه ، فعوقب سيسيفوس فى الجحيم بعذاب أبدى ، هو أن يرفع صخرة إلى أعلى الجبل ، وعندما تصل الصخرة إلى القمة تتدحرج ثانية إلى أسفل السفح . وهكذا يظل سيسيفوس صاعدا هابطا ، بعبئه الصخرى أبد الدهر . ويصور السياب حياته فى الجحيم ، حيث يقف المخبرون ببابه يصرخون . وفى الأبيات القليلة التى اقطفناها يربط الشاعر بين سيسيفوس والمسيح عليه السلام ، وكذا مقولة فيلسوف الوجودية جان بول سارتر «الجحيم هم الآخرون» ! وفى النهاية يحث سيسيفوس أن يلقى الصخرة ، ويحرض وهران على الثورة ضد الآخرين وتحطيم صخرة المستعمرين .

وفى الديوان نفسه يعنون السياب إحدى القصائد بالعنوان التالى «سربروس فى بابل» . والعنوان وحده كفيل بإظهار اتجاه الشاعر نحو جمع أساطير الإغريق ، وخلطها بأساطير الآشوريين . وجاء فى هذه القصيدة :

ليعو سربروس فى الدروب
فى بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاء زمزمة
يمزق الصغار بالنيوب ، يقضم العظام
ويشرب القلوب
عيناه نيزكان فى الظلام
وشدقه الرهيب موجتان من مُدى
تخبىء الردى .
أشداقه الرهيبة الثلاثةُ احتراقْ
يؤجُّ فى العراق-
ليعو سربروس فى الدروب
وينبش التراب عن إلهنا الدفين
تموزنا الطعين

وسربروس (كيربيروس) هو فى الأساطير الإغريقية حارس العالم السفلى ؛ وهو كلب له ثلاثة رؤوس (أو خمسون) فاغرة الأفواه على الدوام ، تنفث سما زعافا من أحشائه ، وينتهى جسمه بذيل تنين ، أما شعر رأسه وظهره فثعابين تسعى وتتلوى . وفى قصيدة السياب يعوى كيربيروس- حارس العالم السفلى الإغريقى ـ فى مدينة بابل الأشورية ، ويعيث فيها فسادا . إنه الموت الذى يقضى على الحياة الخصبة فى المدينة . ولكنه ـ فى الوقت نفسه ـ ينبش التراب عن الإله الشرقى الدفين تموز ، ثم تقبل إلهة الجمال والربيع والخصب والبعث عشتار (إيزيس الفرعونية) وتجمع أشلاء تموز (أوزيريس) برغم مطاردة كيربيروس الوحشية . ويسيل منها الدم الذى منه ستخصب الحبوب وتنبت من جديد براعم الزهور . ومن رحم ينز بالدماء يولد الضياء . وهكذا يأتى البعث بعد الموت، وبعد دفع الثمن والتضحية من أجله .

وفى قصيدة «أم البروم، المقبرة التى أصبحت جزءًا من المدنية» ، وقد نشرت عام ١٩٦١ ، يقول السياب :

يقول رفيق السكران ... «دعها تأكل الموتى»
مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا
شراباً من حدائق برسفون تُعلُّنا حتى
تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا !
مدينتنا منازلها رحى ودروبها نار
لها من لحمنا المعروك خبز فهو يكفيها

وفى هذه الأبيات يتداخل الموت مع الحياة تداخلاً تامًا ؛ فالمدينة- أى الطبيعة ـ تأكل الموتى لتغذى الأحياء . وهؤلاء

بشربون رحيق زهور برسيفونى ــ آلهة عالم الموتى عند الإغريق ــ فيسكرون وتدور معهم جماجم الأموات . وسنرجىء الحديث عن برسيفونى إلى حين نقرأ ماجاء فى قصيدة «الأم والطفلة الضائعة» المنشورة فى العام نفسه :

قفى، لا تغربى، ياشمس، ما يأتى مع الليل
سوى الموتى ، فمن ذا يرجع الغائب للأهل

....

شعاعك مثل خيط اللابرنث، يشده الحب
إلى قلب ابنتى من باب دارى ، من جراحاتى
وآهاتى

....

ويامصباح قلبى .... يا عزائى فى الملمات
مُنَى روحى ، ابنتى: عودى إلىّ فهاهو الزاد
وهذا الماء .   جوعى ؟ هاك من لحمى
طعاما . آه ! ! عطشى أنت يا أمى ؟
فعبى من دمى ماء وعودى ... كلهم عادوا
كأنك برسفون تخطفتها قبضة الوحش
وكانت أمها الولهى أقل ضنى وأوهاما
من الأم التى لم تدر أين مضيت :
فى نعش ؟
على جبل ؟ بكيت ؟ . ضحكت ؟ هب الوحش أم
ناما ؟

فنحن فى هذه الأبيات أمام أم ــ قد تكون رمزا للأمة العربية ــ فقدت ابنتها (فلسطين) ، فتقول إن الحب الأمومى سيكون لها مثل الخيط الذى قاد البطل الأثينى ثيسيوس عبر ردهات قصور التيه (اللابيرنث) وممراته فى مدينة كنوسوس الكريتية ؛ إذ تقول الأسطورة إن هذا البطل قتل الوحش (مينوتوروس) ، داخل هذه القصور الضخمة ، ليخلص بنى جلدته من الفتيان والفتيات الذين كان يلتهمهم هذا الوحش سنويا . ولم يستطع ثيسيوس الخروج من هذه القصور إلا بمساعدة بنت الملك أريادنى التى وقعت فى حبه ؛ إذ أمدته بخيط يرشده إلى طريق الخروج والهرب . ثم تعود هذه الأم ــ فى قصيدة السياب ــ التى فقدت طفلتها ، فتشبه نفسها بالإلهة الإغريقية ديميتر التى فقدت ابنتها بيرسيفونى ، وهى ابنتها من زيوس ، وكانت فتاة جميلة كل الجمال ، حتى إن هاديس إله العالم السفلى اختطفها وهى تقطف الزهور وجعلها زوجته ومليكة بين الموتى . وبكت ديميتر ضياع ابنتها،وسعت سعيا حثيثا لكى تسترجعها من قبضة هاديس دون جدوى . ورق قلب زيوس لحزنها وآلامها ، فحكم أن تمضى بيرسيفونى ستة (أو ثمانية) أشهر فوق الأرض مع أمها ديميتر ، وترحل بعد ذلك إلى العالم السفلى لتقضى بقية العام مع زوجها هاديس . ومن الواضح أنها أسطورة ترمز إلى بذر البذور تحت الأرض ، ثم بزوغها بعد ذلك ، فى هيئة براعم النباتات والشجيرات والغلال والزهور . وهكذا استطاعت أم بيرسيفونى أن تحقق بالحب شيئاً من أجل ابنتها المختطفة . أما الأم فى أبيات السياب ــ أى الأمة العربية ــ فلم تفعل شيئا من أجل فلسطين المغتصبة ! ! هذا ما يقوله السياب عن طريق الرمز الأسطورى الإغريقى .

وفى قصيدة تحمل عنوان «مرثية جيكور» ، وهى قرية الشاعر بجنوب البصرة ، يقول السياب :

أفما قامت الحضارات فى الأرض كعنقاء من رماد اللحود ؟

لاولم يختم الزجاج على كل هرقل من العقار الأكيد
يخفق الموت كلما هم بالناس ويجتاح كاسرات الأسود

وفى هذه الأبيات إشارة إلى أساطير الخلود وإلى هرقل قاهر الموت . والجدير بالذكر أنه فى هذه القصيدة يغنى «الخورس» أغنيتين عراقيتين شعبيتين . ويستخدم الشاعر كلمة «خورس» هذه بدلا من «كورس» أو حتى «جوقة» . والكلمة التى فضلها هى بالفعل الأقرب صوتيا للفظة الإغريقية الأصلية «خوروس» . على أية حال يمضى السياب فيقول :

لاعليك السلام ياعصر «تعبان
ابن عيسى» وهُنت بين العهود
هاهو الآن فحمة تنخر الديدان
فيها فتلتظى من جديد
ذلك الكائن الخرافى فى جيكور
«هومير» شعبه المكدود
جالس القرفصاء فى شمس
آذار وعيناه فى بلاط الرشيد
يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام
بالشدق والخيال الوئيد
مازال «البسوس» محمومة الخيل
لديه ، وماخبا من «يزيد»

وفى هذه الأبيات يتخيل السياب نفسه هوميرس العرب الذى يعيش فى نصب ، ويكابد مرارة الواقع الأليم ، ولكنه يهرب من واقعه بخياله ، فيردد الأساطير ويلوك سير الأبطال والملوك فى أروقة بلاط الرشيد .

وفى قصيدة «المومس العمياء» بديوان «أنشودة المطر» يقول السياب :

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينه
والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينه .
وتفتحت،كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،
كعيون« ميدوزا» تحجر كل قلب بالضغينه،
وكأنها نذر تبشر أهل« بابل» بالحريق
من هؤلاء العابرون ؟
أحفاد أوديب الضرير وورائوه المبصرون
"جوكست" أرملة كأمس وباب "طيبة "مايزال
يلقى" أبو الهول" الرهيب عليه من رعب ظلال
والموت يلهث فى سؤال
باق كما كان السؤال ،ومات معناه القديم
من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه
وما الجواب ؟
«أنا »، قال بعض العابرين
يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى
(ما ظل يحلم ،منذ كان، به ويزرع فى الصحارى
زبد الشواطئ والمحارا
مترقبا ميلاد" أفروديت" ليلا أو نهارا)
المال شيطان المدينة
هى لن تموت،
سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت
ستظل- ما دامت سهام التبر تصفر فى الهواء-
تعدو ويتبعها " أبولو" من جديد كالقضاء
وتظل تهمس إذ تكاد يداه أن تتلقفاها
«أبتى .. أغثنى »، بيد أنك لا تصيخ إلى النداء
لو كنت من عرق الجبين ترشها ومن الدماء
وتحيلها امرأة بحق، لا متاعا للشراء
كللت منها بالفخار وبالبطولات الجباها !

ومن هذه القصيدة تطل علينا الأسماء الأسطورية الإغريقية التالية : ميدوزا (= ميدوسا) ، أوديب . جوكست (= يوكاستى) ، أفروديت (= أفروديتى) ، أبولو (= أبوللو أو أبوللون) . أما ميدوسا فهى جورجونة من الجورجونات الثلاث اللائى يتحدث عنهن هيسيودوس ، فيقول إنهن ذوات وجوه مرعبة، وعيون متقدة، وخصلات شعر ثعبانية ، ويستطعن أن يمسخن أى شخص أو أى شئ حجرا بمجرد النظر إليه . وكانت ميدوسا وحدها من بينهن ذات طبيعة بشرية فانية ؛ وقد أحبها بوسيدون إله البحر وقتلها بيرسيوس . ولقد استدعى السياب ميدوسا الإغريقية إلى بابل وجعلها ــ بالحقد والضغينة ــ تحجر الأحياء والأشياء ، وتنذر أهل بابل بالحريق ، ولكنه نذير كالنشور ؛ لأن هذا الحريق والموت سيتلوهما البعث والحياة من جديد .

ويطيل السياب وقفته على أسوار مدينة طيبة الإغريقية ، حيث وقف الوحش الأسطورى أبو الهول يلقى على العابرين من أهل المدينة سؤاله الملغز عن الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع ، وفى الظهيرة على اثنتين ، وفى المساء على ثلاث . ومن يعجز عن الإجابة يلتهمه أبو الهول الذى كاد يفنى أهل المدينة . إلى أن جاء أوديب وحل اللغز وقال : «أنا» ، أى الإنسان الذى فى طفولته يحبو على أربع ، وفى سن الشباب يسير على قدمين فقط، إلى أن تداهمه الشيخوخة ، فيستعين عليها وعلى السير بقدم ثالثة هى العصا أو الهراوة . وانتحر أبو الهول، ونصب أوديب المنقذ ملكا على عرش طيبة، وتزوج أرملة الملك الراحل . وبعد أن أنجب أوديب من الملكة البنين والبنات، اكتشف أن الرجل المسن الذى قتله فى الطريق من دلفى إلى طيبة كان أباه الملك لايوس ، وأن الملكة التى أنجب منها ولدين وبنتين ــ هى جوكست (يوكاستى) أمه ، التى ما إن تسمع بذلك حتى تنتحر . أما هو فيفقأ عينيه وينفى نفسه من المدينة ، ويعيش بقية العمر ضريرا شريدا . ويرى السياب أن سؤال أبى الهول لا يزال باقيا ومطروحا ، وأن الجواب القديم لم يعد صالحا؛ لأنه صار مبتذلا لكثرة تكراره وفقدانه المعنى الأصيل والبكارة . ولا يصح أن نطلب من البغايا ما نطلبه من العذارى . أى لابد من حل عصرى جديد .

والجواب الجديد الذى يريده السياب عن السؤال القديم هو البعث ، أو بعبارة أخرى هو ميلاد أفروديتى (عشتار) ربة الجمال والحب والتناسل التى ولدت من زبد البحر فى بافوس بجزيرة قبرص (أو قرب جزيرة كيثيرا) .

ومدينة السياب فى الفقرة الأخيرة من الأبيات المقتطفة هى مثل «دافنى» بنت إله النهر لا دون أو بنيوس كما يرد عند أوفيديوس[١٤]، أو هى ــ أى دافنى ــ بنت أميكلاس ملك مدينة أميكلاى بشبه جزيرة البلوبونيسوس (المورة) كما يرد عند كتاب آخرين . المهم أنه وقع فى حبها اثنان . أولهما الإله أبو للو نفسه . وهو رب الطب والموسيقى، ورامى القوس والنبوءات، ومعبده الرئيسى فى دلفى . والثانى من البشر الفانين، ويدعى ليوكيبوس، تنكر فى هيئة امرأة . لينال ما يبغى من حبيبته ، فاكتشف سره، وافتضح أمره . وقتل على يد عرائس النهر . وظل أبو للو يطارد معشوقته دافنى التى استنجدت بآلهة السماء فحولتها إلى شجرة الغار (وتسمى باليونانية «دافنى» Daphne) ؛ وهى شجرة أصبحت مقدسة عند الإله أبوللو ، كما تصنع من أغصانها وأوراقها الأكاليل التى تتوج هامات المنتصرين فى المسابقات الرياضية، والفائزين بالجوائز فى مختلف المجالات . وهذا ما يشير إليه السياب فى البيت الأخير «كللت فيها بالفخار وبالبطولات الجباها »

وإذا كانت لنا ملاحظة على قصيدة «المومس العمياء» فهى لا تعدو أننا كنا نفضل التركيز على رمز أسطورى واحد - وليكن أوديب مثلا - ومعالجة هذا الرمز من جميع جوانبه وزواياه، واستنباط كافة معطياته، وتعميق معانيه، والربط بينها وبين الواقع المعيش، بدل تكديس رموز كثيرة وأساطير متفرقة، يبدو وجودها أحيانا قلقا أو متعسفا، مما يبدد طاقة الشاعر ويشتت انتباه المتلقى. ومع ذلك فمن الواضح أن السياب قد أجهد نفسه فى دراسة الأساطير الإغريقية ومحاولة استيعابها فى هذه القصيدة.

وفى عام ١٩٦٢ نظم السياب قصيدة «الشاعر الرجيم، إلى شارل بودلير» يقول فيها :

كأن بحرا غاسلا لسبوس بالأجاج
تشربه روحك من صدى إلى القرار
كأن سافو أورثتك من العروق نار
وأنت لا تضم غير حلمك الأبيد
كمن يضم طيفه المطل من زجاج
مُحرقة نرسيس وتنتلوس والثمار

ففى هذه الأبيات الستة يربط السياب بين بودلير، صاحب ديوان «أزهار الشر» المنشور عام ١٨٥٧، من جهة، وبين سافو ولسبوس، ونرسيس وتانتالوس من جهة أخرى. وسافو هى شاعرة إغريقية غنائية عاشت فى موتيلينى (أو آريسوس) بجزيرة لسبوس، وازدهر نشاطها الشعرى حول عام ٦٠٠ ق.م. وجمعت من حولها بعض الفتيات فى شكل ناد ثقاف، ربما من أجل تعليمهن الموسيقى والشعر، وربما تعبداً لأفروديتى ربة الحب والجمال. ويحكى أن سافو وقعت فى حب رجل يدعى فاؤون صدها، فدفعها بذلك إلى أن تلقى بنفسها إلى البحر من فوق صخرة عالية. وأهم غرض نظمت فيه أشعارها هو الحب، الذى كانت تعبر عنه ببساطة تلقائية وعفوية طبيعية أحياناً، وبتعبيرات نارية متقدة أحيانا أخرى. ويبدو أنها - بوصفها مدرسة - قد اقتنعت بأن أحسن وسيلة للتعليم هى الحب. وهذا ما سيعيد سقراط إحياءه فيما بعد. ولكن فى حين أنه أصر على الجانب الروحى للحب، فإن سافو - على ما يبدو - قد ذهبت إلى ما وراء ذلك فى علاقتها مع تلميذاتها، بل إن بودلير يسميها «الشاعرة العاشقة».

ونرسيس (ناركيوس) فى الأساطير هو الشاب الجميل الذى هامت به عرائس البحر، فصدهن وانشغل عنهن بالصيد فى الغابات، حتى رأى خياله فى غدير رائق فعشق خياله وهام بنفسه، وظل يحملق فى صورته على صفحة الماء حتى فارقته الحياة، ونمت مكانه زهرة النرجس، وصار رمزا للنرجسية وحب الذات الذى لا ينطفئ له ظمأ. وهذا ما يرمز إليه اسم تانتالوس أيضا. والأخير هو ملك فريجيا وابن زيوس ووالد بيلوبس. ذبح تانتالوس ابنه ليقدمه طعاما للآلهة، بهدف خداعهم أو اختبار قدرتهم على التمييز بين لحم البشر ولحم الحيوان. فأكلت ديميتر جزءاً من الكتف، ولم تنطل هذه الخدعة الخبيثة على بقية الآلهة، وحكم على تانتالوس فى العالم الآخر بعذاب أبدى، وهو أن يكون المأكل والمشرب قرب فمه ولا يتمكن من أن ينال أيهما، فيعانى ألم الجوع والعطش والحرمان على الدوام أبد الدهر.

المهم أن هذه الشخصيات جميعا من بودلير وسافو إلى أساطير تانتالوس ونرسيس ترمز إلى الجوع الذى لا يشبع، والعجز عن تحقيق الرغبات، والعذاب الأبدى، وهى حالة أقرب ما تكون إلى الحالة النفسية للسياب ذاته فى الفترة الأخيرة من حياته، حيث عانى الأمرين من المرض والعجز والشعور بالضياع واليأس. وفى قصيدة «ربيع الجزائر» المنشورة عام ١٩٦٢ يتحدث السياب عن الحرب الجزائرية فيقول :

"ولما استرحنا بكينا الرفاق"
هماس لأنبيس عبر القرون
وها أنت تدمع فيك العيون
وتبكين قتلاك

فهو هنا ينهى ثوار الجزائر عن أن يبكوا قتلاهم من الفدائيين أثناء حرب التحرير، ويحثهم على أن يفعلوا ذلك بعد تحقيق النصر، كما كان يفعل البطل الطروادى أينيس (أينياس)، بطل ملحمة «الإينيادة» للشاعر اللاتينى فرجيليوس، الذى حمل أباه من بين الأنقاض بعد أن حرقت طروادة، وعلى كتفه رحل به عبر البحر إلى إيطاليا. وبعد صراعات عنيفة أسس أحفاده مدينة روما. والجدير بالذكر أن أينياس عند فرجيليوس يحمل كثيرا من ملامح أوديسيوس بطل ملحمة «الأوديسيا» لهوميروس.

ولهذا البطل الأخير علاقة خاصة بالسياب، الذى يقول فى قصيدة «المعبد الغريق»، المنشورة عام ١٩٦٢ :

إذن ما عاد من سفر إلى أهليه عوليس
إذن فشراعه الخفاق يزرع فائر الأمواج
بما حسب الشهور وعد حتى هدّه البؤس
فيا عوليس .. شاب فتاك، مبسم زوجك الوهاج
غدا حطبا، ففيم تعود
تغرى نحو أهلك أضلع الأمواج
هلم فماء شيبى فى انتظارك يحبس الأنفاس
......
هلم فبعد ما لمح المجوس الكوكب
الوهاج تبسط نحوه الأيدى ولا ملأت حراء
وصبحه الآيات والسور
هلم فما يزال زيوس يصبغ قمة الجبل

بخمرته ويرسل ألف نسر تزّمّن أحداقها الشرر
لتخطف من يديز الخمر يحمل أكؤس
الصهباء والعسل
هلم نزور آلهة البحيرة ثم نرفعها
لتسكن قمة الجبل

لقد هزت السياب حادثة غرق معبد بحيرة ستيبى فى الملايو ، فتحركت شاعريته الأسطورية، ولم يجد سوى عوليس (= أوديسيوس) يناجيه ؛ لأنه البحار الماهر الذى أفنى عشرين عاما من عمره بعيدا عن وطنه ، عندما ذهب مع أبطال الإغريق الآخرين لتدمير طروادة ، فاستمر الحصار من حولها عشر سنوات ، وقطع رحلة العودة إلى وطنه إيثاكى فى عشر سنوات أخرى من المتاهات والضياع فى البحار . وطوال هذه المدة كان ابنه تليماخوس وزوجته بنيلوبى ينتظرانه . ومن الضجر واليأس اللذين يصدر عنهما السياب يقول إن كل هذه المتاعب التى تكبدها أوديسيوس كانت عبثا بلا جدوى ، بل بلا سبب وجيه ؛ لأن حرب طروادة كلها قامت من جراء فجور امرأة ، هى هيلينى اللعوب والأنثى الخئون التى تركت زوجها الملك مينيلاوس وراحت مع عشيقها باريس الأمير الطروادى إلى حيث قادتها العاطفة والشهوة . وبسبب هذه المرأة قامت الحروب الطروادية واستمرت عشر سنين ، وراح ضحيتها آلاف القتلى من الطرواديين والإغريق . وهكذا يردد السياب المعنى نفسه الذى طالما تردد فى نصوص الأدب الإغريقى المتأخر، وكذا الأدب اللاتينى ، حتى أصبحت هيلينى أجمل نساء العالم رمزا للحرب المدمرة التى تقوم لأسباب واهية أو تافهة ، ولا سيما جمال امرأة لعوب . ويناجى السياب أوديسيوس أن يهب لنجدة المعبد الغريق فى بحيرة شيبى بالملايو ؛ لأن المجوس ــ كما يقول السياب ــ لم يعرفوا بعد التعبد للشمس ، وما نزلت الرسالة المحمدية الغراء على الرسول صلى الله عليه وسلم فى غار حراء . بل زيوس هو الذى لا يزال يتربع على عرش الأولمبوس، ولا يزال يخطف من يدير له الخمر (مثل جانيميدس) . والسياب لا يقول ذلك إلا لكى يحث الناس من جميع الملل والأديان وفيهم المسلمون ــ أهل التسامح ــ لكى يهبوا لنجدة المعبد الوثنى الغريق :

هلم نزور آلهة البحيرة
ثم نرفعها لتسكن قمة الجبل .

الهوامش :

(١) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٧٨ ص ١٦٥ .
(٢) أحمد كمال زكى : «التفسير الأسطورى للشعر الحديث» مجلة فصول، المجلد الأول العدد ٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٩٥ .
(٣) إحسان عباس : سبقت الإشارة إليه ، ص ١٦٦ .
(٤) ماهر شفيق فريد «أثر ت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث» مجلة فصول المجلد الأول العدد ٤ (يوليو ١٩٨١) ص ١٧٣ ــ ١٩٢ ولا سيما ص ١٨٨ .
(٥) راجع مقدمة ناجى علوش لدواوين بدر شاكر السياب .
(٦) محمد فتوح : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، دار المعارف بمصر ١٩٧٨ ص ٢٨٨ ومايليها .
(٧) إحسان عباس : سبقت الإشارة إليه ، ص ١٦٧ ــ ١٦٨ .
(٨) على عبد المعطى البطل : الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع بالكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٥٤ ومايليها .
(٩) قارن المقالين المشار إليهما فى الحاشية رقم ١ .
(١٠) راجع فرجيليوس : الإينيادة ، الكتاب الخامس ، بيت ٢٥٥ .
(١١) راجع فرجيليوس : التناسخات ، الكتاب العاشر ، بيت ١٥٥ ومايليه .
(١٢) Ahmed E'tman, The Problem of Heracles, Apotheosis in the (Trachiniae) of Sophocles and in (Hercules Oetaeus) of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth. A Thesis for the Ph. D. Degree, Athens 1974, pp. 52 ff.
(١٤) أوفيديوس : التناسخات ، الكتاب الأول بيت ٤٥٢ .

نيويورك في ست قصائد

على شلش

ليست نيويورك مدينة عريقة أو ذات تاريخ طويل ، ولكنها مدينة كبيرة بكل المقاييس ، وفيها عدد من عجائب العمارة والفن ، مثل تمثال الحرية الذى يربض فى الميناء منذ أهدته فرنسا للمدينة عام ١٨٨٦، وكأنه يحيى القادمين عن طريق البحر إلى تلك الدنيا التى كانت جديدة يوما ، وجسر بروكلين الذى انتهى بناؤه عام ١٨٨٣ ، ومن فوق أرصفته تستطيع أن تشاهد الميناء وجزيرة مانهاتان الصغرى ، ومثل قرية جرينتش ذات المبانى القديمة التى تردد عليها كثيرون من مشاهير كتاب العالم وفنانيه ، وقوس واشنطن (تقليدا لقوس النصر فى باريس) الذى يقع داخل القرية ، وما هى بقرية فى الحقيقة ، وإنما هى حى قديم ، مثل الحى اللاتينى وخان الخليلى ، بفنانيه وصعاليكه وسهراته ، فضلاً عن «الإمباير ستيت » التى أقيمت عام ١٩٣١ بارتفاع ١٤٧٢ قدما و١٠٢ من الأدوار وكانت أعلى بناية فى العالم حتى تفوقت عليها عمارة «برج سيرز» فى شيكاغو فى الستينيات . وفى المدينة أيضا عدد آخر من المعالم التى تستوقف الزائرين ، مثل مقر الأمم المتحدة (١٨ فدانا) وميدان تيمز الذى يعد المركز المسرحى للمدينة ، ومركز روكفلر (قاعات ومكاتب وستوديوهات للتليفزيون)، ومتنزه سنترال أو المتنزه الرئيسى (٨٤٠ فدانا) ، ومركز لينكولن للفنون الأدائية والدرامية ، ومتحف متروبوليتان (٤٠٠ ألف عمل فنى من جميع الأمم والعصور) ، وجسر جورج واشنطن (طابقان و١٤ حارة للمرور) ، فضلا عن حى هارلم (الزنجى)، والحى الصينى، وحى المال والأعمال (وول ستريت)، وعشرات من المتاحف والمتنزهات والمطارات والناطحات والمعالم الأخرى .

ومعظم هذه المعالم كان فى وقت من الأوقات عجائب ، ورمزا للضخامة ومقدرة الإنسان مع المال على صنع العجائب ، حتى لوكان فى ذلك إطلاق لعنان الغرائز المنحطة ، كما حدث بالفعل حين نما مع المدينة حجم الجريمة والفساد والاستغلال إلى حد مازال يخيف دارسيها وزائريها على السواء ، فضلا عن أهلها .

وبالرغم من أن نيويورك نمت واطرد نموها بسرعة مذهلة بالقياس لنمو المدن فى العالم ، فقد نما معها شعور مضاد ، هو نفسه الذى ينمو مع المدن الكبيرة فى أى مكان ، مع الفارق بالطبع

وخلق هذا الشعور المضاد نوعا مركبا من الخوف والتعميمات فى آن واحد ، لا بالنسبة للقادمين إلى نيويورك من العالم الخارجى فحسب ، وإنما بالنسبة لأهل الولايات الأمريكية الأخرى أيضا ؛ فالقادمون إليها من المدن الصغيرة أو الريف ـ من داخل أمريكا أو خارجها ـ يخشون على أرواحهم وأموالهم بذات الطريقة ـ لا الدرجة فى الغالب ـ التى يخشاها القادم إلى القاهرة من المدن الصغيرة أو الريف . ومع ذلك ، فإذا كانت القاهرة لا تؤخذ مقياسا للحكم على مصر ولا على أهلها ، فنيويورك ـ بذات

الدرجة ـ لا يمكن أن تكون مقياسا للحكم على أمريكا ولا على أهلها. وما هى إلا مدينة كبيرة داخل بلد كبير، ذات معالم خاصة، ولهجة خاصة، وطريقة خاصة فى معالجة الأمور، شأنها فى ذلك كله شأن القاهرة وباريس ولندن وطوكيو وغيرها.

نضيف إلى هذا كله أن ذلك الشعور المضاد الذى خلقته نيويورك لنفسها قد قوته هى نفسها على مر الزمن، عن طريق مئات الأفلام والروايات والقصص والأخبار التى بثتها السينما والقصة والصحافة الأمريكية. فوسائل الإعلام الأمريكية ذاتها تقوى هذا الشعور المضاد على الدوام، ولا تعمل على علاجه. وهى حالة فريدة ـ فيما يبدو ـ داخل إطار المدن العالمية، التى تجمع أخلاطا وأشتاتا من البشر واللغات والجنسيات والثقافات.

ومثل هذه المدن الكبيرة ـ فى أى مكان ـ تكون مصدر قلق وإزعاج لنمط معين من الكتاب، هو نمط الشعراء. فباريس ـ على سبيل المثال ـ كانت تمثل عند شاعرها فيكتور هيجو ـ فى القرن الماضى ـ «لفياتان»، ذلك الوحش البحرى الخرافى الذى يرمز فى «الإنجيل» إلى الشر؛ ولندن ـ على سبيل المثال أيضا ـ كانت تمثل عند شاعرها دايلان توماس ـ فى هذا القرن ـ «عقوبة إعدام». والقاهرة ـ على سبيل المثال أخيرا ـ كانت تمثل عند شاعرها أحمد عبد المعطى حجازى «مدينة بلا قلب». وعلى هذا النحو كانت نيويورك نفسها تمثل عند الشاعر الأمريكى جون لوجان «كابوسا» لم ينقذه منه سوى الطيران إلى بلدته. وباستثناء هيجو فإن الشعراء الثلاثة الباقين ينتمون فى الأصل إلى مدن صغيرة أو قرى، مما قد يلقى ضوءا مهما على سبيل القلق والانزعاج من المدن الكبيرة.

غير أن نيويورك حظيت ـ خلال هذا القرن بصفة خاصة ـ بزيارة عدد كبير من الشعراء غير الأمريكيين، ونجحت فى استفزازهم وإلهامهم فى آن واحد. ومن هذا الاستفزاز الملهم ـ إذا صح التعبير ـ خرجت قصائد كثيرة. ومنها انتقينا ست قصائد لستة شعراء، زاروا نيويورك فى فترات متفاوتة، تقع بين عامى ١٩٢٥، ١٩٨١، أى فى مدى زمنى يبلغ ٥٦ عاما من هذا القرن.

أما الشعراء الستة، فأولهم شاعر نصف أوربى ونصف آسيوى، هو شاعر الثورة السوفيتية فلاديمير ماياكوفسكى؛ وثانيهم شاعر أوربى هو الإسبانى فيديريكو لوركا؛ وثالثهم شاعر أفريقى هو السنجالى ليوبولد سنجور. والشعراء الثلاثة الباقون عرب، هم ـ على توالى زيارتهم لنيويورك ـ أدونيس والبياتى وأبو سنة.

وأما أساس اختيار هؤلاء الشعراء الستة فيقوم على وحدة الموضوع الذى عالجوه فى القصائد الست، كما يقوم ـ بالنسبة للثلاثة غير العرب ـ على أنهم أبرز من زار نيويورك من أبناء لغاتهم من ناحية، وأنهم أبناء ثقافات متباينة من ناحية أخرى. ويقوم الاختيار ـ بالنسبة للثلاثة العرب ـ على أنهم أبرز من عبر عن زيارته لنيويورك من أبناء العربية من جهة، وأنهم متباينو الأداة والموقف مع وحدة الثقافة من جهة أخرى. وإذا بدا الاختيار متحيزا للشعراء العرب بحكم عددهم فى هذه العينة غير العشوائية، فذلك أمر مقصود، أو هو الأساس فى المقارنة؛ ذلك لأن الدراسة عربية وموجهة لقارئ العربية. وإذا بدا ـ بعد ذلك ـ أن أوجه المقارنة تتسع لمناقشة الكثير من الموضوعات، فإن هذه الدراسة ستقتصر على جانبين أو موضوعين أساسيين هما: الخلفية الثقافية، وبنية القصيدة. ومن ثم سنضحى ابتداء بموضوع أساسى مهم هو الإيقاع أو موسيقى القصيدة. وسر ذلك أن أمامنا أربع لغات مختلفة كتبت بها القصائد الست هى: الروسية والإسبانية والفرنسية والعربية. وبسبب الجهل باللغتين الأوليين كان لا مفر من اللجوء إلى لغة وسيطة، ولكنها ليست الفرنسية التى لم نستطع العثور على النصين الروسى والأسبانى فيها، وإنما هى الإنجليزية التى اخترناها وسيطا؛ وقد مددنا نفوذها إلى النص الفرنسى نفسه حتى لا نشغل أنفسنا بإيقاعه الموسيقى الداهم، وقد ضحينا به ابتداء.

وقد كنت أحب أن أثبت نصوص القصائد الست فى هذا السياق لولا أن هذه النصوص، أو ثلاثا منها على وجه التحديد، تتميز بالطول المفرط. ومن ثم أكتفى بالإشارة إلى مصادرها[1] راجيا أن تعمل المقتطفات منها ـ عبر الدراسة ـ على تقديم صورة موجزة لها. والنصوص الستة بترتيب نشرها هى:

١ ـ جسر بروكلين لماياكوفسكى (١٩٢٥).
٢ ـ الفجر للوركا (١٩٤٠).
٣ ـ نيويورك لسنجور (١٩٥٦).
٤ ـ قبر من أجل نيويورك لأدونيس (١٩٧١).
٥ ـ قداس جنائزى إلى نيويورك للبياتى (١٩٧٧).
٦ ـ رؤية نيويورك لأبى سنة (١٩٨٢).

وعند هذا الحد نستطيع أن نمضى مع الجانبين أو الموضوعين اللذين سنقيم عليهما المقارنة النقدية.

أولا ـ الخلفية الثقافية

يميل زائر المكان الجديد ـ قطراً كان أو مدينة فى قطر ـ أو الغريب ـ إلى استقبال المكان ومعايشته فى ضوء ثقافته العامة والخاصة عادة؛ أى فى ضوء الثقافة العامة ـ الموروثة والمكتسبة ـ التى ينتمى إليها بلده ولغته، وكذلك فى ضوء الثقافة الخاصة التى يحصلها لنفسه بنفسه. ومن خلال تفاعل الثقافتين تتشكل رؤية الزائر للمكان الجديد أو الغريب كما يتشكل موقفه منه. وكلما شعر هذا الزائر ـ العابر عادة ـ بالغربة فى ذلك المكان ازدادت خلفيته الثقافية تيقظا؛ أى ازداد ظهور ثقافته العامة والخاصة، وازداد

انعكاسها على تحركاته ومواقفه ، وربما مال عندئذ إلى المقارنة بين المكان الذى جاء منه والمكان الذى يزوره ، وربما مال إلى الانبهار بالمكان ، وربما رفض ذلك المكان لا شعوريا ، وازداد تعلقا بمكانه الأصلى وحنيناً إليه . وليس فى ذلك كله أى تعميم ؛ فهذا ما يكشف عنه جنس أدبى بأسره هو «أدب الرحلات» ، وهذا ما تكشف عنه أيضا القصائد الست موضوع دراستنا هنا .

هذه القصائد الست تكشف عن الدور البارز - إن لم يكن الحاسم - الذى تلعبه الخلفية الثقافية للشاعر فى تحديد رؤيته لموضوعه وموقفه الفكرى والعاطفى منه . وحتى لا تكون هذه الخلفية مسألة مجردة ، فإننا سنمتحن صحة الفرض السابق عن طريق بعض العناصر المحددة التى يتم من خلالها تأثير الخلفية الثقافة للشاعر على استجابته لموضوعه ، وتعبيره عن هذه الاستجابة . وهذه العناصر المحددة هى : الرؤية الشعرية ، والموقف الفكرى ، والرموز الخاصة ، ثم نتناول كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة على حدة :

(أ) الرؤية الشعرية :

لقد رأى ماياكوفسكى نيويورك من منظور «الحداثة» التى كان يؤمن بها ؛ فقد كان مفتونا بالعصر الحديث وما يمكن أن يندرج تحته من تقدم صناعى وآلى . وكان فى ذلك كله من أشد أنصار «المستقبلية» حماسة . وكانت «المستقبلية» Futurism مذهبا أسسه عام ١٩٠٩ الإيطالى مارينتى ، وتغنى أنصاره بالتقدم العلمى والصناعى والحضارى (نسبة إلى الحضارة) والآلى ، ورأوا فى الآلة - بصفة خاصة - انتصارا للإنسان على التخلف ، وخلاصا من الإسراف العاطفى الرومانتيكى أو البرجوازى . وكان شعارهم : «سوف نستغنى عن ضوء القمر»[٢] .

ونتيجة لهذا الموقف الثقافى الخاص عبر الشاعر عن إعجابه الشديد بجسر بروكلين الذى دارت حوله القصيدة ؛ بل إنه أسقط معالم نيويورك الأخرى ، واختصر المدينة فى ذلك الجسر الذى افتتح عام ١٨٨٣ . وكان يعد فى عصره إحدى عجائب الهندسة .

يقول ماياكوفسكى فى صور متتالية ، معبرا عن الجسر من خلال ذلك الموقف الثقافى الخاص :

مثلما يدخل المؤمن الورع كنيسة
ويعتزل الناس فى زنزانة دير
عارية وبسيطة ،
أضع قدمى بتواضع
على جسر بروكلين ،
عند حلول غيمة الغروب الكئيبة .
ومثلما يقتحم الغازى مدينة تحولت إلى أطلال
وهو يعتلى مدفعا تمتد فوهته إلى أعلى
كما يمتد عنق الزرافة -
أتسلق جسر بروكلين
سكراناً بالمجد ، تواقاً إلى الحياة .
ومثلما يغمد الفنان الخائب عينه الحادة الوالهة
فى لوحة للعذراء بأحد المتاحف
أحملق فى نيويورك خلال جسر بروكلين
من السماوات القريبة الغاصة بالنجوم

هذا الموقف الثقافى الخاص نفسه لخصه ماياكوفسكى بعد ذلك فى بيت القصيد حين يقول :

إنى فخور بهذا البناء الممتد من الصلب
ففوقه تبعث رؤاى وتنتصب -
هاهنا كفاح من أجل البناء ،
لا من أجل الأسلوب
فى نظام بسيط من الصواميل والصلب

ولكن هذا الإعجاب بنيويورك - المأثرة الهندسية-لم يمنع الشاعر من طرح ملاحظاته النقدية للحياة فى المدينة فى ضوء ثقافته العامة التى تعد الاشتراكية جزءا منها :

الحياة عند البعض بلا قلق
وعند البعض الآخر نباح طويل
من أجل سد الرمق
ومن هذه البقعة
كان العاطلون يقفزون فى تهور
إلى مياه نهر الهدسون .

وإذا كان ماياكوفسكى قد عاش وتنقل فى مدن كبيرة (موسكو وباريس) فلم توح له نيويورك بأنه فى مدينة مختلفة كثيرا عن موسكو أو باريس من حيث الضخامة والاتساع ، بل لم تشعره بالغربة العنيفة التى عاناها لوركا القادم من الريف الأسبانى ومدنه الصغيرة ، ومنها عاصمة بلاده (مدريد) التى لم تكن تتجاوز المليون نسمة عندما زار نيويورك عام ١٩٢٩ ؛ أى بعد نحو أربع سنوات من زيارة زميله الروسى .

فى ذلك العام (١٩٢٩) سافر لوركا إلى أمريكا حيث التحق بجامعة كولومبيا بغية دراسة اللغة الإنجليزية ، ولكنه سرعان ما هجر الدراسة بعد أسبوع واحد ؛ لأنه لم يكن ميالا إلى الانتظام فى دراسة ؛ فضلا عن روحه القلقة التى جعلته أميل إلى التحرر من كل قيد ، وطبيعته الريفية التى ربطته بالطبيعة والغناء والحسية ، وانطوائيته التى شدته إلى ثلاثية الحب والحزن والموت منذ أول ديوان أصدره عام ١٩٢١ . فلا غرابة إذن أن تسفر كل هذه العناصر الثقافية العامة والخاصة عن وجهها فى نيويورك ، وتستيقظ

فى إحساسه ورؤيته للمدينة الكبيرة التى زارها وأقام فيها بعض الوقت . ولكنه رفضها فى قصيدته هذه التى عنونها باسم «الفجر» ؛ وهو اسم ذو دلالة بارزة فى شعره ، من حيث تعبيره عن عشقه للطبيعة ، وعناصر الحسية الفياضة ؛ فهو قد رأى نيويورك من منظور «الفجر» الذى كان يرى به ريف بلاده وطبيعتها السخية ، ولكن :

فجر نيويورك تلفه أربعة أعمدة من الوحل ،
وإعصار من الحمام الأسود يخوض فى المياه المنتنة ،
فجر نيويورك ينوح عبر السلالم الضخمة
باحثا بين الحواف عن الزهور البرية
للأسى المرسوم
إن الفجر يقبل ولا يستقبله فى الفم أحد
لأنه ليس ثمة صباح ولا رجاء ممكنان

بهذا الاستهلال يعلن لوركا رفضه لنيويورك . ولكن الرفض لا يدعوه إلى المقارنة بين نيويورك ومدن بلاده ، ولا يشعره بالحنين إلى وطنه ، وإنما يسرى فى القصيدة من أولها إلى آخرها من خلال التصوير النقدى والملاحظات الحادة ، كما رأينا فى المطلع السابق . فالنقود عند الشاعر تأتى :

... فى أسراب هائجة
فتخترق الأطفال المشردين وتلتهمهم
وأول الخارجين فى الفجر يفهمون من الأعماق
أنه لن يكون ثمة فردوس ،
ولا حب طبيعى
إنهم يعرفون أنهم ذاهبون
إلى وحل الأرقام والقوانين
إلى ألعاب غير فنية وعرق غير مثمر .

وتمضى رؤية الشاعر النقدية على هذا النحو حتى ينهى هذه القصيدة القصيرة بقوله :

إن الأغلال وألوان الضجيج تدفن الضوء
فى تحد لا حياء فيه
تحد قوامه العلم المنبت الجذور .
وعبر الضواحى تترنح الجموع المؤرقة ،
كأنها نجت على التو من حطام سفينة دماء !

غير أن هذه الرؤية الرافضة – أو النقدية على أقل تقدير – تعنى فى طواياها الشعور بالغربة ؛ فالرفض تعبير عن الغربة ، وأساس للحنين إلى الوطن ، حتى لو لم يأت التعبير عن هذا الحنين مباشراً . وإذا بدا هذا الرفض أحادياً ذا بعد واحد فهذا هو بعد القصيدة الغنائية – فى الغالب – التى تعبر عن ذبذبات التجربة الواحدة فى مخيلة الشاعر .

وإذا انتقلنا من هذه الرؤية الرافضة لنيويورك عند لوركا إلى رؤية سنجور لها فى قصيدته «نيويورك» ، طالعتنا خلفية ثقافية مختلفة ، ومن ثم رؤية شعرية مختلفة كذلك . فسنجور نشأ فى ظل ثقافة أفريقية توحد بين الإنسان والطبيعة ، وتعده عنصرا من عناصرها ، وتربطه بالإيقاع والهدف . ثم اكتسب سنجور ثقافة أوروبية – فرنسية بوجه خاص – تفرق بين الأبيض والأسود ، ولكنها تدعو الأسود إلى الذوبان والاندماج فى الأبيض . وخرج سنجور من هذا التناقض بالمصالحة والتوفيق بين الأسود والأبيض ، وصار ذلك عنده موقفا فكريا عبر عنه فى كتاباته التى أعقبت الحرب العالمية الثانية .

لقد زار سنجور نيويورك فى مطالع الخمسينيات وقت تفاقم المشكلة العنصرية فى أمريكا كلها ، ورآها من منظور المثقف الأسود ؛ فقد سبقتها إلى عقله وقلبه صور المظالم التى يلقاها أبناء جلدته بين ظهرانيها ، لا لسبب إلا للونهم . ورأى فى نيويورك – منذ البداية – صورتين متناقضتين مفزعتين : صورة الأبيض الذى أقام بناء ضخما من الناطحات والجسور ، ولكنه يفرغ قلبه من الرحمة والإنسانية ، وصورة الأسود الذى يعيش على العذاب – عذاب اللون – ولكنه يحمل قلبا كبيرا وكسيرا فى آن واحد . وينقل سنجور هاتين الصورتين على سبيل المقارنة . ويبدأ بالصورة الأولى المهيمنة المتحكمة ، مخاطبا المدينة بقوله :

إن ضوءك أصفر مشرب بالخضرة مثل الكبريت
وأبراجك شاحبة (رؤوسها تصعق السماء)
والناطحات تصد الزوابع بعضلاتها الصلبة
وطلائها الحجرى المتآكل .
ليس أكثر من أسبوعين على أرصفة مانهاتان
.. ثم تنقض عليك الحمى فى نهاية الأسبوع الثالث
انقضاض الفهد .
أسبوعان بلا بئر ولا مرعى ، تساقط فيهما
طيور الجو ميتة فجأة ،
تحت رماد البيوت .
ليس ثمة ضحكة ترتسم على وجه طفل
يمكن أن أضع يده فى يدى ،
ليس ثمة صدر أم . والسيقان مغطاة بالنايلون .
سيقان وصدور بلا عرق ولا رائحة .
ليس ثمة كلمة عطوف لأن الأفواه بلا شفاه
والقلوب الصناعية تشترى بالنقد
... ليال من الأرق قضيتها فيك يامانهاتان ،
وأنا معذب بالنيران الحمقاء ،
على حين تعوى أبواق السيارات طوال ساعات الراحة

ثم تطوى مياه المجارى مظاهر الحب الصحية
مثل جثث الأطفال على نهر أصابه الفيضان.

وهكذا يطعن سنجور نيويورك فى الصميم. فمانهاتان هى الجزيرة الكبيرة التى تقع فيها أغنى وأبرز معالم المدينة المملوكة جميعا للبيض. وفيها مركز التجارة والمال وأضخم الناطحات، وفيها أيضا وسط المدينة. والصورة المضادة لها هى هارلم، ذلك الحى الأسود، حى الزنوج المشهور، الذى يقع بين شارعى ١١٠، ١٥٥ شرق الشارع الخامس ونهر هارلم. وهذه الصورة المضادة يرسمها سنجور بابتهاج شديد فى المقطع الثانى من قصيدته الطويلة:

رأيت هارلم تهمهم بأصوات وألوان رزينة
وروائح نفاذة
... رأيتهم يعدون العدة وقت الغروب لمهرجان الليل،
والليل عندى أصدق من النهار.
... هارلم يا هارلم! رأيت هارلم يا هارلم!
نسيما يهب من الأرصفة التى حرثتها الأقدام العارية
وهى تتماوج،
رأيت أمواجا من الحرير ونهودا كرؤوس الحراب،
وباليهات من الزنابق والأقنعة الخرافية
... رأيت السماء فى المساء
تتساقط منها زهور القطن
وأجنحة الملائكة وريشات السحرة.
أصغى يا نيويورك، أصغى إلى صوت الذكورة فيك
الذى قد من النحاس،
صوت آلة الأوبوا فيك، حزن دموعك المقهورة،
التى تتساقط بقعا كبيرة من الدم
أصغى إلى خفق قلبك الديجورى الآتى من بعيد...

ومن تضاد الصورتين يخرج الشاعر بحاصل التناقض، فيدعو نيويورك بصورتها البيضاء إلى التلاقى مع صورتها السوداء والذوبان فيها:

دعى الدم الأسود يجرى فى دمك
حتى يمسح الصدأ عن مفاصلك الصلبة
كأنه زيت الحياة
... حتى يعود ماكان فى غابر الزمان
وتتحقق الوحدة والوفاق
بين الأسد والثور والشجرة.
ويرتبط الفكر بالعمل والأذن بالقلب
والاشارة بالمعنى.

إنه لا ينادى أبناء جلدته إلى الثورة، ولكنه ينادى نيويورك البيضاء إلى الرجوع للحق. ولأنه أسود كان منطقيا أن يرى نيويورك السوداء، وأن يتفهمها، وأن يحمل قضيتها، وأن يدق ناقوس الخطر أمام مانهاتان الظالم أهلها لأهل هارلم.

وإذا كانت رؤية الشعراء الثلاثة مختلفى الثقافات لنيويورك قد تباينت، كما رأينا، فقد توافقت كثيرا رؤية الشعراء الآخرين الثلاثة العرب، واتحدت، أوكادت أن تتحد مع رؤية لوركا السابقة، أى الرفض. ولكن كيف كان هذا الاتحاد فى الرؤية؟ وكيف أفضى إلى الرفض؟ لقد اجتمع الشعراء العرب الثلاثة ــ أدونيس والبياتى وأبو سنة ــ على رؤية نيويورك من منظور عربى واحد تقريبا. فما ذلك المنظور؟

كان أدونيس أسبق الشعراء الثلاثة إلى زيارة نيويورك والكتابة عنها؛ فقد زارها ــ كما يستدل من بيانه فى آخر القصيدة ــ فى ربيع ١٩٧١، وكتب القصيدة فى «نيويورك» و«بكفيا» فى الفترة من ٢٥ آذار (مارس) الى ١٥ آيار (مايو) من ذلك العام. وهو يقيم رؤيته للمدينة على أساس أن نيويورك تمثل الحضارة الغربية الرأسمالية على وجه الأرض:

حضارة بأربعة أرجل، كل جهة قتل وطريق إلى القتل،
وفى المسافات أنين الغرقى.

ثم يستمر الشاعر فيقدم ما يمكن أن يسمى المعالم الجغرافية لنيويورك، وهى هنا المعالم السياحية المشهورة، ولكن من منظوره الخاص. فنيويورك عنده امرأة يمثلها تمثال الحرية:

فى يد ترفع خرقةً يسميها الحرية
ورق نسميه التاريخ؛ وفى يد
تخنق طفلةً اسمها الأرض.

وهى أيضا جسد بلون الأسفلت، وجهها شباك مغلق، لا يجد الشاعر من يفتحه؛ لا الشاعر وولت ويتمان (ابن نيويورك فى القرن الماضى) ولا جسر بروكلين الذى سبق أن استوقف مايا كوفسكى، وفتح به مغاليق كثيرة. بل إن أدونيس لا يجد الجسر يصل بين ويتمان ووول ستريت (حى المال بين الورقة ــ العشب (إشارة إلى عنوان ديوان ويتمان المشهور: أوراق من العشب) والورقة الدولار.

إن أدونيس هنا يرى نيويورك على هيئة لوحة يطوف بأبعادها. فهو ينتقل بعد ذلك إلى المعالم الأخرى المشهورة للوحة فيجعل منها مايشبه المحاور التى يدور حولها، أو مايشبه الإشارات أو المؤثرات التى تستدعى مخزون الصور وردود الفعل عنده. فهو يتوقف عند ما يمكن أن يسمى ــ أو ماسماه هو فى الواقع ــ محور «نيويورك ــ هارلم» ويستدعى فى توقفه نهر الهدسون (أشهر أنهار المدينة الذى سبق أن استدعاه مايا كوفسكى خطأ) ويحمله صور البؤس التى ترتفع من حى الزنوج (هارلم). ومثلما وقع مايا كوفسكى فى خطأ الخلط بين نهرى الهدسون والنهر الشرقى حين صور انتحار العاطلين

من فوق جسر بروكلين (الذى يقع على النهر الشرقى لا الهدسون) وقع أدونيس هنا فى الخطأ ذاته ؛ فحى هارلم – من الناحية الجغرافية – أقرب إلى النهر الشرقى منه إلى الهدسون ، بل أقرب إلى نهر هارلم ، الذى يصل بين النهرين الكبيرين اللذين يحتضنان جزيرة مانهاتان . ولكن خطأ الشاعرين فى النهاية ليس شعريا ولا فادحا ، وهو خطأ الغرباء عموما .

وينتقل أدونيس إلى محور آخر فى لوحة المدينة التى يراها بعينين عربيتين ، ويسميه «نيويورك – ماديسون – بارك افينيو – هارلم» . ومرة أخرى نجد المحور الذى صنعه لا علاقة جغرافية له بخريطة المدينة . فشارعا ماديسون وبارك افينيو المتوازيان جنوب المتنزه الرئيسى (سنترال بارك) لا يصبان فى حى هارلم (شرق المتنزه) ، ولا يؤديان إليه مباشرة . ومرة أخرى أوقع الشاعر نفسه فى خطأ جغرافى بغير داع . ومن ثم علينا أن نتابع رؤيته للمدينة من واقع الجغرافيا الخاصة التى خلقها لها . فثمة علاقة بالطبع بين مفردات محور اللوحة ، أو يمكن أن توجد علاقة بين أى شارع فى نيويورك وحى هارلم على أساس اللون ، إذا أخذنا برؤية سنجور السابقة ، أو على أساس التضاد كما رآه أدونيس . وفى هذا المحور – على أية حال – يواجهنا عند أدونيس :

كسل يشبه العمل ، وعمل يشبه الكسل . .
القلوب محشوة إسفنجا ،
والأيدى منفوخة قصبا .

ومن أكداس القذارة وأقنعة الإمبايرستيت ،
يعلو التاريخ روائح تتدلى صفائح صفائح . . .

ولو أن الشاعر ادخر «اقنعة الإمبايرستيت» للمحور التالى : «نيويورك – وول ستريت – الشارع ١٢٥ – الشارع الخامس» لكان أفضل ؛ لأن الإمبايرستيت ، أعلى ناطحات المدينة ، تقع على الشارع الخامس والشارع ١٣٤ . وفى ذلك المحور الأخير تواجهنا نيويورك فى رؤية تقوم على أسطورة ميدوزا اليونانية :

شبح ميدوزى يرتفع بين الكتف والكتف
سوق العبيد من كل جنس . بشر يحيون كالنباتات
فى الحدائق الزجاجية .

ومع ذلك فنيويورك تعيد الشاعر إلى بيروت ، وتحركه داخل نيويورك وخارجها يعيده إلى خريطة بلاده التى تعشش فى رأسه ، وتقيم صلة وثيقة بينها وبين خريطة نيويورك :

رأيت
الخريطة العربية فرسا تجرجر خطواتها
والزمن يتهدل كالخرج نحو القبر
أو نحو الظل الأكثر عتمة ، نحو النار المنطفئة . .

وربما حجبته هذه الخريطة عن الرؤية الحرة لنيويورك ؛ فهى تحكمها وتوجهها :

وأعترف : نيويورك ، لك فى بلادى الرواق والسرير ،
الكرسى والرأس . وكل شىء للبيع : النهار والليل
حجر مكة وماء دجلة . . .

ومع ذلك أيضا فهو دائم العودة إلى فكرة المرأة التى يتمثل نيويورك فيها :

امرأة من القش والسرير يتأرجح بين الفراغ والفراغ

ولعل فكرة المدينة – المرأة التى سيطرت على رؤية الشاعر لنيويورك – قد حددت إلى درجة بعيدة هوية الشاعر وخلفيته الثقافية ؛ فالمرأة هنا متاع كما هى فى الثقافة العربية العامة ، وهى أيضا هدف للغزو والاقتحام كما هى فى ثقافة الشاعر الخاصة . والجغرافيا التى يتحرك عليها الشاعر فوق خريطة نيويورك وحولها ، دائمة الجذب للجغرافيا العربية ، ودائمة الاستدعاء للمقارنة والإدانة لكل من نيويورك والوطن العربى سواء بسواء . أما الاستثناء الوحيد هنا فهو «هارلم» ، الحى الذى وجد فيه الشاعر عوضه عن العطن والفساد مثلما فعل سنجور :

أنت المحاة تمحو وجه نيويورك
أنت العاصف لتأخذها كالورقة وترميها
. . . هارلم ، نيويورك تحتضر وأنت الساعة .

هذه أبيات تذكرنا على الفور بأبيات سنجور عن هارلم . أما أدونيس فذهنه متيقظ للكثير من مفردات التراث العربى فى الحرية والمساواة (على بن محمد صاحب ثورة الزنج ، والنفرى ، وعروة بن الورد وأبو العلاء المعرى) مثلما هو متيقظ لكثير من مفردات التراث الإنسانى فى الحرية والمساواة أيضا (ماركس ، ولينين ، وماوتسى تونج ، وهوشى منه ، ولينكولن ، وويتمان) ، وهو يستنجد بهؤلاء جميعا أن يهبوا لنجدة نيويورك التى تستعصى على الإصلاح ، وتضطره إلى الخروج منها كما يخرج من سرير على حد قوله ، والعودة إلى بيروت «وردة الظلام والرمل» ليتوزع فيها بين أحيائها وناسها .

وهكذا يمكن القول إن رؤية أدونيس لنيويورك كانت من منظور عربى واضح ، وإنها استدعت الخلفية الثقافية (العامة والخاصة) للشاعر ، وأيقظتها . ومع ذلك يمكن القول أيضا إن هذه الرؤية رافضة وهجائية ، وليست نقدية فحسب . وبذلك تشترك فى سمة أساسية مع رؤية لوركا السابقة ، على الرغم من اختلاف التناول والخلفية الثقافية كما تبين فى هذا العرض .

لقد توقفنا طويلا أمام قصيدة أدونيس هذه لسببين أساسيين ؛ أولها أنها أطول القصائد الست موضوع هذه الدراسة إن لم تكن أطول ما كتب من قصائد عن نيويورك ؛ والآخر أنها طرحت الكثير من الرموز والمفردات الثقافية والشعرية التى سنجد لها صدى

واضحا فى القصيدتين العربيتين الأخريين . وسنعود إلى هذه الرموز والمفردات عند الحديث عن موضوع الرموز الخاصة فى القصائد الست .

وإذا كان أدونيس قد زار نيويورك فى مطالع السبعينيات ، فقد زارها البياتى فى خواتيمها تقريبا ؛ فبين القصيدتين نحو ست سنوات ، كما يكشف عن ذلك تاريخ كتابة الأخيرة (٩ مارس ١٩٧٧) . وإذا كان أدونيس قد أقام فى قصيدته السابقة قبرا لنيويورك دفنها فيه قبل عودته إلى بيروت ، فقد شاطره البياتى وأقام فى قصيدته قداسا جنائزيا لها . وإذا كان القداس الجنائزى يعنى الصلاة على الميت بما يسكن روحه فقد قصد البياتى ــ فى مفارقة من مفارقاته الشعرية ــ أن يزعج روح المدينة التى عدها مع زميله ميتة .

نيويورك فى رؤية البياتى :

وحش حجرى يتربع فوق الفولاذ المسنون ،
بعين واحدة يرنو لليل المثقوب بطلقات رصاص ،
ينفث فى وجه الفجر دخانا ، ينشب فى لحم الساعات
مخالبه ، يتمطى فوق رغاء الأصوات المسحوقة...

وهى وحش ينبئ عن :

.... عامورة فى القرن العشرين
وسادوم
المجهول المعلوم
للأجساد البشرية فى علب الليل المهزوم .

ولكن الجغرافيا المكانية التى تحرك فيها البياتى أضأل بكثير من جغرافيا الرؤية الأدونيسية إذا صح التعبير ؛ فهو لا يذكر فى هذه الجغرافيا الخاصة التى اصطنعها سوى ثلاثة معالم على وجه التحديد ، وهى الشارع الخامس ، وهارلم ، وتمثال الحرية . وهذه المعالم أشبه بمحاور الرؤية التى ترسم لوحة الوحش فى مفتتح القصيدة (تمثال الحرية) والظلام (الشارع الخامس) وصراع الألوان (هارلم) وبؤس الحياة التى أغرقها طوفان بشرى مهزوم ، لا يعرف الحب لأن (الحب دخان) ، والجنس «مأجور» ، والجريمة بالنقد ، و :

فى نقطة ضوء «والت ويتمن»
يبحث عن أمريكا فى أمريكا ....
من يبكى بين مخالب هذا الوحش الضارى ، من ؟

إن الشاعر يرى ذلك الوحش الحجرى (تمثال الحرية) الرابض قرب البحر ، يعد نقود الصرافين ويقرأ طالعه فى سفر الرؤيا :

إعصار دموى يطفو فوق الكرة الأرضية ، مصحوبا
بالهزات وبالرعد ؛ فيصبح هذا الليل نهارا والأسود أبيض
والأصفر أحمر
والأبيض أسود
والأحمر أصفر
وطيور من نار وحديد ، تستأصل هذا الوجع الأكبر.

ومع ذلك فالشاعر ــ بعد هذه الصورة الجميلة التى لم يذكر فيها تمثال الحرية باسمه ــ ينهى القصيدة برثاء مختزل يؤكد فيه نبوءة سفر الرؤيا :

أرثى للطوفان البشرى المهزوم وكهان الهيكل .

ومثلما كان القبر الذى رسمه أدونيس تقديريا يفهم ولا يبين ، كان القداس الجنائزى الذى خطه البياتى . ولكن هذه الرؤية البياتية للمدينة لاتستدعى شيئا من مقارنة أو شيئا من خلفية ثقافية على نحو مباشر كما حدث مع أدونيس ؛ فالخلفية الثقافية تسرى ببعدها الخاص داخل القصيدة دون إفصاح أو تعبير مباشر ؛ ذلك لأن الشاعر هنا يعلن رفضه ــ الذى سبق أن أعلنه مرارا ــ للرأسمالية التى تمثلها نيويورك ، ويرى فى هذه الرأسمالية عبودية واستغلالا وقتلا .. كل ذلك يأتى فى صور جزئية فنية موحية ، مثل صورة الوحش الذى «يعد نقود الصرافين» . ولكن الشعور بالغربة الذى يسرى داخل القصيدة أيضا ، أساسه الرؤية الرافضة التى قابل بها لوركا وأدونيس نيويورك ، وأيقظت فيهما كل عناصر الهجاء والنقد والتجريح والتجريم ، على العكس من مايا كوفسكى الذى غنى على ليلاه إذا صح التعبير ، وسنجور الذى طالب بالدمج والتذويب بين نصفى المدينة ، الأبيض والأسود .

على هذا النحو من الرؤية الهجائية ، كتب أبو سنة قصيدته «رؤية نيويورك» التى كتبها فى ٢٤ مارس ١٩٨١ ؛ أى بعد نحو أربع سنوات من قصيدة البياتى ، وعشر سنوات من قصيدة أدونيس ، كما كتبت بعد عودته من زيارة لأمريكا فى الأشهر الأخيرة من العام السابق على تاريخ الكتابة . ومنذ اللحظة التى درجت فيها الطائرة على أرض المطار فى نيويورك والشاعر يتأهب للهجاء حتى قبل أن يرى المدينة ، فى صورة ذهنية فى الغالب :

توقفت وانفتح الفضاء
على جزيرة الرياح والصراخ والأضواء
مساحة شاسعة الأنحاء
من الزمان والمكان
وهذه نيويورك
تقرأ الطالع فى النجوم
وهذه نيويورك
تمتد فى الغيوم
ماكينة من الحديد والزجاج والأسلاك

وعلى الرغم من أن نيويورك قد حبتها الحضارة الحديثة بسطة واسعة فى التكنولوجيا،تحرم النازل من الطائرة الإحساس بانفتاح الفضاء ، لما تتيحه له من الانتقال من بطن الطائرة إلى قلب المطار عن طريق أنبوب لا يرى منه الفضاء ، فمن الواضح أن الشاعر عامل هذه التكنولوجيا المتقدمة كما يعامل مطار القاهرة حين يحيط الفضاء بالمسافر فور نزوله من الطائرة . ومع ذلك ، أى مع اختفاء الفضاء ، واستحالة رؤية نيويورك إلا بعد الخروج من المطار ، وعدم محاولة الشاعر رؤية المدينة من أعلى قبل هبوط الطائرة ، فالشاعر مستعد لهذه الرؤية الرافضة بإشاراته المتتالية حول جزيرة الرياح والصراخ .... الخ .

إن الشاعر لا يرى نيويورك تقرأ الطالع فى النجوم فحسب ـ مما يذكرنا بصورة قراءة تمثال الحرية لطالعه فى سفر الرؤيا عند البياتى ـ وإنما يراها أيضا ماكينة ضخمة و«تراكما من الأرقام فوق شاشة زرقاء» ، ويرى عند بابها الشروق مضرجا على شواطىء الغروب ، فيوقظ ذلك فيه خلفيته الثقافية :

تشردت عيونى الشرقية الأعماق
مابين وجه البدر والمحاق

ومثلما استنجد أدونيس بوالت ويتمان ، ورآه البياتى يبحث عن أمريكا فى أمريكا ، نجد أبو سنة يسأل نيويوركية عن شاعر الجزيرة القديم :

شاعر مهاتن والتخوم
سألتها عن والت ويتمان العظيم

ولكن الجواب سرعان مايأتيه مؤكداً أن شاعر المدينة لم يعد ويتمان ، وإنما أصبح ماكينة عالية الرنين ، تخرج الأوراق الخضراء من فئة الدولار ؛ فماكينة صرف الدولار هى شاعرة المدينة ، والمدينة نفسها «مدينة القيامة» ، وفى مثل مدينة القيامة هذه يقال له ـ والصورة جميلة هنا ـ إنها بناطحاتها الشاهقة :

.... محاولة
لملء ذلك الفراغ بين الأرض والسماء

ومع ذلك ينجده صوت «ويتمان العظيم» فيصحح له فكرة القيامة بأنها «فقط علامة» . وكأن ويتمان ـ هنا ـ هو عكاز الشاعر العربى ، يظهر فى القصائد الثلاث ؛ يوقظه أدونيس ليسر إليه بالكثير مما رآه فى مدينته ، ويتذكره البياتى ، ويسأل عنه أبو سنة ؛ وما أحسب ذلك الحرص المتكرر على ويتمان إلا جزءا من الخلفية الثقافية العامة للشاعر العربى المعاصر ، الذى استقر فى وجدانه وذهنه ـ من خلال الترجمات المبتسرة والتعميمات الإعلامية ـ أن ويتمان شاعر إنسانى عظيم . وما كان ويتمان على شىء من الإنسانية العظيمة ؛ فشعره ـ بشهادة دارسيه من أهله ـ ذاتى إلى أبعد حدود الذاتية التى هى نقيض الإنسانية . «ومع أنك تستطيع أن تفتح ديوان «أوراق من العشب» فى أى مكان فيه تقريبا وتجد إشارة لفكرة ويتمان الأساسية عن الشاعر كضمير كونى ، فإن نقطة انطلاق أى قارئ لويتمان هى قصيدته : «أغنية نفس»[3] . وإذا كانت هذه القصيدة الطويلة التى تجمع بين الغنائية والملحمية قد امتلأت بكثير من صور الانحطاط فى الذوق ، والسماجة فى التعبير ، والإملال فى التكرار ، والتباهى الفارغ ، فقد تضمنت مقدرة على متابعة التفاصيل الصغيرة بدقة تميز ويتمان فى أفضل حالاته ، وإحساسا بعدم الثقة بالنفس والوحدة[4] . وقد سبق أن درس باحث مصرى ، هو الدكتور عبد الوهاب المسيرى ، شعر ويتمان وكتب عنه رسالة دكتوراه قدمها إلى جامعة «ريتجرز» فى أمريكا . وفى هذه الرسالة خرج بأن ويتمان لم يكن فى يوم من الأيام شاعرا إنسانيا كبيرا أو شاعرا ديموقراطيا ، ولكنه كان فى قرارة نفسه وشعره شاعرا معاديا للإنسانية والتاريخ والتقدم[5] .

وحتى إذا عذرنا أدونيس فى استنجاده بويتمان ، فلا أحسب أن الشاعرين التاليين كانا محقين فى تقليد زميلهما . فهل خلا الشعر الأمريكى وخلت نيويورك من الشعراء حتى لم يبق سوى ويتمان ؟ أليس فى جيمس رسل لوول ، وروبرت فروست ، وإزرا باوند ، وكمنجز ، وكارلوس وليامز ، وروبرت لوول ، ولانجستون هيوز ـ على سبيل المثال ـ ما يفى بأغراض شعرائنا حتى فى رؤيتهم الهجائية الرافضة لنيويورك ؟ ولكن الأمر ـ كما قلت ـ هو أن اسم ويتمان استقر فى أذهان شعرائنا برومانتيكيته وذاتيته أكثر مما استقر أى اسم آخر !

على أية حال ، لقد مضى أبو سنة فى رؤيته لنيويورك ، فأضاف تمثال الحرية إلى الصورة التى رسمها للمدينة :

رأيته هناك عند نهر هدسون الحالم الحزين
مستسلما لهذه التساؤلات
تطرحها العيون
.... رأيته يخجل من أسئلتى
ودمعة تلوح فى الجفون
..... تركته يرنو بلا مبالاة إلى النهر القديم
منطويا كأنه يتيم .

وبالرغم من أن تمثال الحرية ـ المرأة عند أدونيس وفى الواقع ، والوحش عند البياتى ـ يربض فى جزيرة الحرية الصغيرة داخل ميناء نيويورك ، وداخل مصب الهدسون لاعند الهدسون كما تصوره الشاعر ، ولا يرنو إلى النهر القديم وإنما يرنو إلى البحر الواسع ، فإن الشاعر لم يضف برؤيته هذه أى جديد لرؤية صاحبيه السابقين ، تماما مثلما لم يضف البياتى أى جديد إلى رؤية أدونيس . وبذلك تصبح رؤية الأخير أشبه بالرؤية الأم التى ربت رؤية الآخرين وأدارتها فى فلكها على نحو أو آخر،حتى مع اختلاف الرؤى الربيبة فى الصورة والتعبير ؛ فالبياتى يرى نيويورك مدينة بلا

جال ولا أمان ولا حب ولا حرية ، تمثل وجعا أكبر لطوفان بشرى مهزوم . وأبو سنة يراها مدينة آلات ورصاص وأنغام لا تعرف الربيع ولا الشعر، وتشرف على القيامة . وكل هذه رؤى خرجت - كما يخرج محفوظ الشاعر - من عباءة رؤية أدونيس المركبة المستقصية إذا صح التعبير ، بلا أى جديد أو إضافة سوى فى الصور الجزئية .

إن الرؤى العربية الثلاث هنا ، تمثل الخلفية الثقافية العربية تمثيلا صادقا إلى حد كبير . فهذه الخلفية تميل - كما كشفت القصائد الثلاث - إلى التعميم والتجريد ، وإهمال التفاصيل الصغيرة الموحية ، والوقوف عند العلامات الكبيرة الضخمة ؛ كأن يهتم الشاعر الذى يزور نيويورك بالناطحات والشوارع الكبيرة وتمثال الحرية وهارلم وقرية جرينتش وغيرها ، دون أن يلقى بالا إلى التفاصيل الصغيرة التى قد تقع عليها العين أو الحواس الأخرى ، فتضيف إلى رصيد الإنسان خبرة جديدة . وهذه الخلفية أيضا تميل - كما حدث هنا - إلى الرومانتيكية ؛ كأن تصبح نيويورك مدينة مخيفة فحسب ، يتجول فيها الشاعر مذعورا على الدوام ، فإذا صدقنا ذعره لم نصدق أنه مر بكل تلك المنغصات التى صورها ثم عاد سليما ليكتب قصيدته ، أوكأن تصبح نيويورك هى «المشجب» الذى يعلق عليه جميع انفعالاته السلبية ، بل كأن تتجمد جدلية الحياة ، وتصبح نيويورك ذات بعد واحد سلبا - وهو الغالب - أو إيجابا ؛ هجاء أو مديحا .

وعلى العكس من هذا كله كانت رؤية شاعر مثل مايا كوفسكى الذى تسلح برؤية واقعية لم تفزعه من المدينة الضخمة ، وإنما جعلته يتعامل مع هذه المدينة بصفتها تجربة حضارية حديثة لها مالها وعليها ما عليها ، شأن أية تجربة حضارية حديثة أخرى ، فى حين كان لوركا فى رؤياه أقرب إلى شعرائنا من حيث الخلفية الثقافية . أما سنجور فكان فى رؤياه لنيويورك وسطا بين مايا كوفسكى والآخرين مجتمعين . فهو لم يقم رفضه لنيويورك على انفعالات شخصية سلبية ، وإنما تعامل معها كابن - بالتبنى لا بالمولد - لمدينة كبيرة ، ورآها فى ضوء قضية محددة هى قضية الصراع بين الأبيض والأسود . والشعراء الثلاثة معا - مايا كوفسكى ولوركا وسنجور - لم يشغلهم كثيرا ما شغل شعراءنا من علامات المدينة ومعالمها الجغرافية والسياحية التى اتخذوها مداخل أساسية لرؤيتهم لها .

(ب) الموقف الفكرى

ينتمى الموقف الفكرى للشاعر إلى ثقافته الخاصة - أو خلفيته الثقافية الخاصة - أساسا ؛ وفى ضوء هذا الموقف يرى الموضوع أو الفكرة التى يعالجها فى شعره . ولا يظهر موقف الشاعر الفكرى على نحو مباشر فى بيت أو صورة بالضرورة ، وإنما قد يسرى داخل عمله ولا يبين إلا للمتأمل لعمله . وفى الحالتين لا يمكن أن يخلو العمل الشعرى من موقف فكرى حتى لو كان هذا الموقف متناقضا أو مهزوزا .

وقد كان الموقف الفكرى لمايا كوفسكى واضحا منذ بداية قصيدته حتى لمن لا يعرف أن صاحبها سوفيتى . فهو يستهل قصيدته بقوله :

أطلق يا كوليدج صيحة فرح !
فأنا أيضا لن أدخر الكلمات
عن الأشياء الجميلة
وليحمر وجهك خجلا من مديحى
ليحمر وجهك احمرار رايتنا ،
مهما كنت تمثل
ولايات أمريكية متحدة

فهو هنا يخاطب كالفن كوليدج رئيس الولايات المتحدة (عن الحزب الجمهورى) فى الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٨ ، أى رئيسها وقت زيارة الشاعر لنيويورك . وهو - أيضا - يعبر فى الأبيات السابقة عن موقفه الفكرى من حيث الهوية الوطنية (كشاعر سوفيتى أحمر الراية) والهوية الثقافية (كشاعر مستقبلى معجب بجسر المدينة) . وبهذا الموقف الفكرى المحدد عبر الشاعر عن رؤيته للمدينة بغير رفض أو هجاء ، على العكس من لوركا الذى لم يكن رفضه تعبيرا عن موقف فكرى محدد فى الحقيقة ، بمقدار ما كان تعبيرا عن موقف عاطفى أقرب إلى موقف الرومانتيكيين من الطبيعة . فالموقف الفكرى للوركا هنا - برغم عدم وضوحه أو تحديده - يسرى فى القصيدة كلها ، ويصبح مضادا لموقف مايا كوفسكى ، على الرغم من صدورهما معا عن فكر واحد هو الماركسية . ومع أن ماركسية لوركا كانت مختلطة فى ذلك الوقت بالسيريالية إلى حد بالغ ، فقد كانتا - معا - مختلطتين برومانتيكية ريفية إذا صح التعبير . ومن هذا الخليط الذى قد يبدو غير متجانس رأى أمريكا ونيويورك . وربما تكشف عن ذلك الأبيات التالية من قصيدة أخرى له بعنوان «أغنية إلى والت ويتمان» ؛ وهى قصيدة طويلة هجا فيها ويتمان العجوز ، ونعى عليه فيها انحطاطه وشذوذه الجنسى وإفساده للشباب . وفى خاتمتها قال مخاطبا ويتمان :

نم ، فلا شيء باق
إن رقصة الجدران تهز المراعى .
وأمريكا تغرق نفسها فى فيضان الآلات والدموع
إنى أريد الريح القوية لأعمق الليالى
أن تذرو الزهور والكلمات من القبو
الذى تتمدد فيه نائما ،
وأن يعلن صبى أسود

للبيض عابدى الذهب
حلول حكم كوز الذرة .(٦)

إن لوركا يرفض مجتمع الآلات وعابدى الذهب ، ويفضل عليه مجتمع الطبيعة والعلاقات البسيطة المتحررة من قيود المال والاستغلال . وهذا هو موقفه الفكرى كما تكشف عنه قصيدته «الفجر» ، التى يرى فيها نيويورك ملطخة من الجهات الأربع بالظلام والطين والعفن . وفى ضوء هذا الموقف الفكرى قام رفضه الهجائى للمدينة /العلاقات ، لا المدينة /الجغرافيا . ولكن الذى يطالع شعر لوركا الآخر – حتى فى ديوانه «شاعر فى نيويورك» – يشعر بأن صاحبه يعادى المدينة الكبيرة ، ويميل إلى الطبيعة والريف . وهذا نفسه – فى النهاية – موقف رومانتيكى .

وعلى العكس من لوركا كان موقف سنجور واقعيا . وإذا كانا يشتركان فى تعاطفهما القلبى مع الزنوج . وبغضهما لأضرار الحضارة الحديثة كما تتمثل فى المدينة الكبيرة ، فإن سنجور يفترق عن زميله بعد ذلك ولا يشاركه رومانتيكيته . فهو لا يرفض نيويورك كما رفضها لوركا ؛ وإنما يرفض أن تكون نيويورك ساحة فناء لبنى جنسه . ويجد الدواء الواقعى فى ذوبان البيض والسود فيها ؛ فهى مدينة – كممثلة لدولة كبيرة – تحتاج إلى الأسود حاجتها إلى الأبيض ، وتحتاج إلى الوحدة بين الفكر والعمل .

وعلى العكس أيضا من هذا الموقف الفكرى الواقعى نجد موقف الشعراء العرب الثلاثة موقفا رومانتيكيا تقليديا شبيها بموقف لوركا ، على الرغم من أن الشعراء الثلاثة قد تجاوزوا هذا الموقف فى كثير من أشعارهم الأخرى . ولكن يبدو أن الشريان الرومانتيكى الكامن فى ثقافتنا كان أقوى من أن يضيق عليه ، ولاسيما فى حالة الغربة التى تستنفر مثل هذا الشريان الكامن . وفى الوقت نفسه – أى مع تحرك هذا الشريان ونشاطه – تتحرك – أيضا – الخلفية أو الثقافة الخاصة للشاعر ، وهى ثقافة غذتها – بلا شك – شكوك كثيرة مضادة فى مجال السياسة حول نيويورك التى تمثل أمريكا .

ليس المطلوب من الشاعر أن ينبهر بما يراه ، سواء أكان ذلك نيويورك أم غيرها ؛ فهذا موقف رومانتيكى كذلك . وإنما المطلوب أن يتحرر من النظرة الضيقة أو الأحادية التى تتعامل مع المشهد على أساس أنه أبيض فحسب ، أو أسود فحسب . وليس على الشاعر جناح إذا تمسك بذاتيته ، ولكن عليه أن يكون واقعيا فى نظرته أو رؤيته .

(ج) الرموز الخاصة

يعد الرمز بوجه عام عملية طبيعية فى صنع الشعر ، شأنه فى ذلك شأن المجاز والصورة والإيقاع . والهدف من هذه العملية هو تبسيط أو «فك» التعقيد الذى يميز الفكر والتجربة عن طريق التعويض بشئ عن شئ أو أشياء أخرى . ويستخدم الرمز بهذا المعنى إما منبها أو إشارة أو دعوة لعمل شئ ما . وهو – أيضا – وسيلة من وسائل التعبير عن وحدة الإدراك والتجربة ؛ بل إنه يؤدى دور «المشجب» الذى تعلق عليه المعانى والدلالات ، فضلا عن أنه يساعد على تكثيف التأثير العاطفى للتجربة موضوع التعبير الأدبى .

والرمز ينقسم عادة إلى نوعين :

١ – رمز عام أو شائع بين الناس ، مثل اليد المضمومة رمزا للقوة والتهديد بها ، والحمامة رمزا للسلام ، والتاج رمزا للسلطة ، والماء رمزا للنقاء ، الخ .
٢ – رمز خاص غير شائع بين الناس ، يخلقه الأدباء والشعراء ولايمكن عزله عن السياق الذى جاء فيه . وهو يختلف – بهذه الصورة – من أديب أو شاعر إلى آخر ، مثل رمز «البطة» فى مسرحية «البطة البرية» لإبسن ، الذى لايظهر معناه إلا من خلال النص نفسه .

هذا النوع الأخير من الرمز هو الذى يهمنا فى هذا السياق ؛ لأنه مصدر مهم من مصادر «الصورة» فى الشعر بصفة خاصة ؛ والصورة هى الجسر الذى يصل بين خيال الشاعر وخيال القارئ .(٧)

غير أننا نلتقى فى القصائد الست بثلاثة أنواع من الرموز الخاصة :

١ – الرمز البسيط الذى لايكشف إلا عن معنى واحد محدد . ومن أمثلته «لوحة العذراء بأحد المتاحف» رمزا للعناية فى التصوير حين يحملق فيها المصور المبتدئ عند ماياكوفسكى ، و«الأعمدة الأربعة» عند لوركا رمزا للجهات الأربع ، و«حضارة بأربعة أرجل» رمز الحيوانية عند أدونيس (لعله يقصد : بأربع أرجل، لأن الرجل مؤنثة !) ، و«الوحش الرابض قرب البحر» رمز تمثال الحرية عند البياتى .
٢ – الرمز المركب الذى يكشف عن أكثر من معنى . ومن أمثلته قول ماياكوفسكى :

إنى أحملق فى الجسر
مثلما يحملق رجل من الإسكيمو
فى قطار . وهو فاغر الفم

فرجل الإسكيمو هنا رمز للبدائى البعيد عن الحضارة الحديثة ، والقطار من رموز هذه الحضارة . والحملقة مع فتح الفم تلقائيا هى رمز الدهشة كما هو معروف .

٣ – الرمز الثقافى الذى يحمل إشارات معينة من ثقافة الشاعر أو الثقافة العالمية . ومن أمثلته قول سنجور لنيويورك : «هذا أوان المن والسلوى» ؛ فالمن والسلوى هو الطعام الذى أنزله الله على بنى إسرائيل فى فترة الأربعين عاما التى قضوها تائهين فى سيناء بعد خروجهم من مصر فى الزمن القديم ؛ وقول

اودونيس «شبح ميدوزى يرتفع بين الكتف والكتف.» فميدوزا هى بطلة الأسطورة اليونانية التى كان الرجال يتحولون إلى حجارة إذا نظروا فى وجهها، ثم نجح أحدهم فى أن يضع أمامها مرآة فنظرت فى وجهها فتحولت فى الحال إلى حجر، وكذلك قول البياتى: «موسيقى تعلن عن عامورة فى القرن العشرين وسادوم المجهول المعلوم»؛ فعمورة وسدوم هما المدينتان (الشاميتان) اللتان دمرهما الله لفسادهما فى الزمن القديم.

ومن الملاحظ أن لوركا وأباسنة لم يستخدما سوى الرمز البسيط، وأن أدونيس كان أكثر الشعراء الستة استخداما للرموز الثقافية فى صورة حشد هائل للإحالات على التراث العالمى بوجه عام، والنيويوركى والأمريكى بوجه خاص. وبدون هذا الشرح الوفير يتعذر على القارئ – عربيا أو غير عربى – أن يتابع القصيدة؛ ففيها عشرات من أسماء الأشخاص والمدن والجامعات والشوارع والمؤسسات الأمريكية التى تحتاج إلى قائمة لشرحها، وتمثل فى الوقت نفسه رموزا من النوع الثالث الثقافى. ولكنها رموز من الكثرة المفرطة بحيث لم تتحملها القصيدة، ولا كانت – فى الوقت نفسه – فى حاجة إليها أصلا.

يقول أدونيس – على سبيل المثال – مخاطبا لنكولن:

وفيما أنظر إليك بين المرمر فى واشنطن، وأرى من يشبهك فى هارلم، أفكر: متى تحين ثورتك الآتية؟ ويعلو صوتى: حرروا لنكولن من بياض المرمر...

والمرمر هنا رمز لتمثال لنكولن الضخم المصنوع من المرمر الأبيض، الذى يجلس وسط قاعة فسيحة للزوار مغطاة بالمرمر الأبيض أيضا فى واشنطن العاصمة. ولكن كم قارئا يعرف هذه المعلومة؟!

وقد استعان أدونيس فى قصيدته بنوع آخر من الرموز – جاراه فيها البياتى بعد ذلك – يتمثل فى إيراده لكلمات أو عبارات إنجليزية مثل قوله:

نيويورك SUBWAY + IBM آتيا من الوحل والجريمة ذاهبا إلى الوحل والجريمة

وكأن الحروف العربية التى رسم بها الأسماء الإنجليزية الكثيرة للأشخاص والأماكن التى أوردها قد فرغت فاضطر إلى الاحتفاظ لهاتين الكلمتين برسمها الإنجليزى! والأولى اختصار لاسم شركة الأجهزة الحاسبة والآلات الكاتبة والألكترونية المشهورة اليوم، والأخرى معناها قطار الأنفاق الكهربائى، وكلاهما فى نيويورك.

وإذا جاز الاحتفاظ برسم اسم الشركة السابق مختصرا كما هو فلا يجوز الاحتفاظ برسم الكلمة الأخرى التى كان من السهل ترجمتها، لأنها ليست مقصورة على نيويورك كالأولى؛ ففى مدن العالم الكبرى – بل فى بعض مدن العالم الثالث – قطارات للأنفاق، وبعضها ظهر قبل قطارات نيويورك.

ويبدو أن البياتى قد استهواه هذا التقليد دون تمحيص فأورد فى قصيدته نصا لعبارتين بالإنجليزية فى مقطعين متتاليين: يقول فى أولها (رقم ٤):

فى FIFTH AVENUE ينطفئ النور

أى: فى الشارع الخامس ينطفئ النور.

ثم يقول فى المقطع الآخر (رقم ٥)

TELL ME WHAT WAS THAT?

اى: قل لى ماذا كان ذلك؟ وكان يجب وضع فاصلة بعد TELL ME حتى تصح الكتابة.

ولكن: هل كان السياق فى الحالتين بحاجة إلى هذا العبث الذى انفرد به شاعرنا بغير تبصر؟!

لقد كان إليوت غير عابث حين شحن الأبيات الأخيرة من قصيدته «الأرض الموات» (معذرة لمن ترجموها بالأرض الخراب!) بعبارات أربع لغات أجنبية؛ فقد كان السياق يقتضى مثل هذا الشحن اللغوى، ولكن أدونيس والبياتى جاءا بما لم يأت به الأوائل.

ثانيا – بنية القصيدة

مهما تعددت معانى بنية القصيدة فلابد أن تلتقى عند نقطة جوهرية، هى وحدة نمو القصيدة وتتابعها نفسيا وعضويا. فكل قصيدة عالم خاص متميز خلقة ولفظا، وعالم له منطقه أو تتابعه الذاتى الخاص، الذى يخلقه الشاعر وينضه. والوحدة التى تجمع بين أجزاء هذا العالم هى البنية. والمفروض فى هذه البنية أن تقوم على التماسك والعضوية بين أجزائها المختلفة. ولكن قد تكون البنية فى أظهر معانيها هى الهيكل الخارجى للقصيدة، أو هذا هو مظهرها الخارجى، على حين يكون مظهرها الداخلى هو نسيج القصيدة، أى عناصر الإيقاع واللفظ والمجاز والعلاقات بينها، مما يخلق الصور والرموز فى النهاية.(٨)

والذى يهمنا فى هذه المعانى هو معنى البنية كوحدة لتتابع القصيدة ونموها، أى وحدة التدفق الشعرى؛ وهى وحدة عضوية بغير شك، مهما اتخذت القصيدة من أشكال غنائية.

وبهذا المعنى تواجهنا القصائد الست بنوعين من البنية الشعرية:

١ – البنية البسيطة، أى وحدة التدفق الشعرى على نسق واحد، كما فى القصائد الغنائية القصيرة. وتمثلها هنا قصيدة «الفجر» للوركا وحدها؛ فهذه القصيدة أشبه بنفس شعرى واحد ومركز. وقد ساعدها على ذلك شكلها الغنائى القصير الذى اتخذته.

٢ ـ البنية المركزية ، أى وحدة التدفق الشعرى على نسق متعدد كما فى القصائد الملحمية ؛ وتمثلها هنا القصائد الخمس الباقية ، مع التفاوت فى الطول ؛ فهذه القصائد الخمس ـ ماعدا قصيدة جسر بروكلين ـ مكونة من قطاع أو لوحات مقسمة بأرقام تتراوح بين ثلاثة عند سنجور وأبى سنة ، وعشرة عند أدونيس ، وأربعة عشر عند البياتى .

أما قصيدة «جسر بروكلين» لماياكوفسكى فهى مركبة البنية ، على الرغم من استغنائها الشكلى عن المقاطع واللوحات . فبعد أن وقف الشاعر على الجسر ، وراح يرى المدينة من خلاله ، ويلتقط التفاصيل الموحية واحدة بعد الأخرى :

لم يعد سوى طيوف ساكنيها
تتسلق وهج نوافذها الساطع
والقطارات التى تجرى على قضبان مرفوعة فوق عمد
تئز بتؤدة
...والأشرعة المارة من تحت الجسر
تبدو أصغر من الدبابيس .

وفجأة وسط الترقب لمزيد من الصور أو التفاصيل يقول الشاعر :

لو أن نهاية العالم حلت
ومزقت الفوضى كوكبنا إربا ،
لما بقى سوى هذا الجسر ،
يرتفع عاليا من وسط غبار الدمار
وكما يعاد تركيب السحالى الضخمة العتيقة ،
من العظام التى تفوق الإبر نعومة
كيما تسمق فى المتاحف ،
سينجح عالم جيولوجيا العصور ،
فى إعادة تركيب عالمنا المعاصر
من فوقَ هذا الجسر
وسوف يقول :

وهكذا يكون الشاعر قد مهد لدخول صوت آخر مع صوته عند منتصف القصيدة ، وعندئذ يسلمه الميكروفون إذا أصح التعبير ، فيتولى عالم الجيولوجيا هذا التعبير ، فيحدثنا عما كان من أمر ذلك الجسر ومدينته ، ويرسم لنا لوحة من التاريخ والواقع المندثر فى الخيال ، حتى يصل إلى قرب نهاية القصيدة ، فيشير مرة أخرى إلى صاحبه الشاعر ، ويعيد إليه الميكروفون لينهى القصيدة بقوله :

جسر بروكلين ـ
نـــعم ...
ياله من شئ رائع !

وهكذا أيضا يسرى تدفق القصيدة على نحو طبيعى ، لاحاجة فيه إلى التقطيع والفقرات أو غيرها ، ولايشعر قارئها بأى هبوط عند أى انتقال .

وأما القصائد الأربع الأخرى ذات الفقرات فأولها قصيدة سنجور ، التى يلعب فيها صوت الشاعر الدور الأوحد فى التعبير ، ولكنه قسمها إلى ثلاثة مقاطع على أساس جدلى ، ظرفاه صورتا نيويورك المتناقضتان (البيضاء فالسوداء) ، وحاصله التوفيق بين التناقض والمصالحة بينهما . وخلال ذلك تتدفق مقاطع القصيدة واحداً وراء الآخر دون نبو أو هبوط ، على العكس من المقاطع الثلاثة فى قصيدة أبى سنة ، التى لايجمعها سوى وحدة الموضوع ؛ فكل منها يمكن أن يكون قصيدة مكتفية بذاتها ، مستقلة بعنوانها أيضا (شاعرة المدينة ـ مدينة القيامة ـ نصب الحرية) ، ويسهل فصل كل منها عن الأخرى . وربما ـ لهذا السبب ـ كان من الأفضل أن يأتى المقطع الثالث محل الثانى (مدينة القيامة) الذى يصنع بهذا الترتيب المقترح ذروة مطلوبة فى مثل هذه الحالة من استقلال المقاطع ، بدلا من الذروة المضادة التى يشعر بها القارئ ، ولاتستدعيها الوحدة العضوية بين المقاطع .

أما قصيدة أدونيس المكونة من عشرة مقاطع متفاوتة الطول فتشارك قصيدة أبى سنة (أو بالأحرى تشاركها قصيدة أبى سنة) فى استقلال المقاطع واكتفائها الذاتى ، ولكنها تتميز بخاصية واضحة كتلك التى أخذها العقاد من قبل على شعر شوقى حين بدل ترتيب الأبيات فى إحدى قصائده . فالمقاطع العشرة فى هذه القصيدة لايربطها رابط حتمية التسلسل ، كأن ينبع المقطع الواحد من سابقه ويؤدى بالضرورة إلى لاحقه ، كما فى الدراما على سبيل المثال . وبذلك يمكن إحلال أى مقطع محل الآخر ، ويمكن إعادة ترتيب المقاطع على نحو عشوائى كما ترتب أوراق اللعب ، مع حذف المقطع الأخير الذى عاد فيه الشاعر إلى بيروت ، فلا يحدث أى خلل فى بنية القصيدة .

وفضلاً عن هذه الخاصية السلبية فى قصائد المقاطع هذه نجد خاصية أخرى أكثر سلبية فى بنية القصيدة ، وتلك هى ما يمكن أن نسميه «للثرثرة الشعرية» التى لاتضيف إلى المجرى العام لتدفق القصيدة . ومن أمثلته البارزة استطراد الشاعر فى المقطع السادس بغير داع يستدعيه التدفق الشعرى . فبعد أن يطالب بتحرير لنكولن من المرمر ، كما سبق أن أشرنا ، يطالب أهله ـ فى الغالب ـ بأن يدعوه يقرأ صاحب الزنج والأفق الذى قرأه ماركس ولينين وماو والنفرى .

...والنفرى ، ذلك المجنون
السماوى الذى أنحل الأرض وسمح لها أن
تسكن بين الكلمة والإشارة . وأن يقرأ
ماكان يود أن يقرأه هوشى منه ، عروة بن الورد :
«أقسم جسمى فى جسوم كثيرة ...» ولم يعرف عروة

بغداد ، وربما رفض أن يزور دمشق . بقى حيث
الصحراء كتف ثانية تشاركه حمل الموت . وترك لمن
يحب المستقبل جزءا من الشمس منقوعا فى دم
غزالة كان يناديها : حبيبتى ! واتفق مع
الأفق ليكون بيته الأخير.

فى هذا النموذج استطرد الشاعر بغير داع مرتين : مرة عند النفرى وأخرى عند عروة . وإذا جاز الاستطراد عند النفرى لداعى تعريف الأجانب به مثلا ، فلا يجوز عند عروة ولاسيما بعد شطرة بيته المقتبسة .

هاتان الخاصيتان ، خاصية انعدام الوحدة العضوية بين مقاطع القصيدة ، وخاصية الثرثرة الشعرية ، تظهران أيضا فى قصيدة البياتى بين المقطع الأول ، والمقطع الأخير . فعلى الرغم من قصر المقاطع الأربعة عشر عموما نجد من اليسير إبدال مقطع بمقطع ، وتقديم مقطع على آخر ، كما نجد من اليسير حذف بعض المقاطع نهائيا فلا يحدث أى خلل فى بنية القصيدة . وإليك مثلا :

جنرالات وملوك مأجورون
من كل القارات ، برسم البيع ، هنا ، فى أفلام
الجنس الممنوع وفى إعلانات الصابون

٩

ادفع دولارا ، تقتل إنسانا ، باسم القانون

١٠

لمغنى الشارع فى هارلم
وجه عجوز ، خشبى ، محزوز ، نائم
تحت رماد الصيف الزنجى الراحل

١١

سيدتى تبحث عنى ، وأنا أبحث عنها فى الطوفان
ضلت قدمى فى أبراج الفولاذ المسنون وضاع العنوان

١٢

الحب دخان

هذه خمسة مقاطع لايؤدى كل منها للآخر ؛ ومن السهل أن نضع ١٢ محل ٨ ، ٩ محل ١٠ ، ١١ محل ٨ ، وهكذا من السهل أيضا ـ بترتيبها الراهن ـ أن نحذف المقطع ١٢ نهائيا فلا يأتى بعد ١١ ؛ لأنه فى النهاية تقريرى لاينبع من المقطع ١١ ولايؤدى إلى المقطع ١٣ الذى يعود فيه الشاعر إلى تمثال الحرية ، ذلك الوحش الرابض قرب البحر .

والسبب فى هاتين الخصلتين السلبيتين مركب فى الحقيقة ؛ أحد عناصره هو الذاتية التى غرق فيها شعراؤنا ؛ وأحد عناصره الأخرى هو الغنائية التى درج عليها شعرنا ؛ وأخيرا يأتى عنصر الخبرة بالدراما ؛ وهى خبرة مازالت ضعيفة فى تراثنا الشعرى المعاصر وفى أيدى شعرائنا المعاصرين . وأهم ماتطرحه هذه الخبرة على الشاعر هو دقة التصميم الواجبة فى مثل هذه القصائد الطويلة التى يقطعها أصحابها عفويا وكيفما اتفق .

الخلاصة :

نخلص من هذه الدراسة المقارنة بين القصائد الست هنا إلى أن المدينة الكبيرة تجربة حضارية قبل أن تكون موضوعا للشعر أو النثر ؛ وهى تجربة تستدعى المعايشة قبل أن تستدعى المفارقة . كما نخلص إلى أن الشعراء الذين يغتربون بالزيارة أو الإقامة فى مدينة أجنبية يميلون عادة إلى مرافقة خلفيتهم الثقافية ـ عامة أو خاصة ـ والتوكؤ عليها عند تعاملهم مع هذه المدينة أو تلك ؛ فالمدينة الأجنبية تستفز فيهم تلك الخلفية الثقافية وتوقظها عند تفاعلهم معها وكتابتهم عنها بوجه خاص ، وتؤثر عندئذ فى رؤيتهم لها وموقفهم الفكرى منها ، تماما مثلما تؤثر فى مفردات التعبير ، سواء كانت هذه المفردات صورا أو رموزا . كما نخلص إلى أن شعراءنا بصفة خاصة مازالون يعاملون التجارب الحضارية ـ كالمدن الكبرى ـ بإحساس الرومانتيكى ذى البعد الواحد، أو الرافض المتعلق بأهداب الطبيعة . ونخلص كذلك إلى أن خبرة شعرائنا بالتفاصيل الصغيرة الموحية مازالت محدودة ، وأن خبرتهم الغنائية أو الذاتية قد أصبحت من الهيمنة عليهم بحيث تربك خروجهم إلى نطاق الخبرة الموضوعية أو الدرامية بما تقتضيه من تصميمات تقنية (فنية) دقيقة ، وربما تؤدى إلى الكثير من الثرثرة التى نجدها فى شعرنا الحديث . ولكن من المؤكد أن هذه كلها انعكاسات لخلفيتنا الثقافية التى تكبت فينا حرية الحركة ، كما تكبت فينا المرونة فى الاستجابة .

الهوامش :

(١) جسر بروكلين : W. Barnston, ed., Modern European Poetry, Bantam Books, N. Y., 1970pp. 407-411.

الفجر : J. Gili, ed., Lorca, Penguin Books, London, 1960, pp. 76-77.

نيويورك : J. Read and C. Wake, eds., Senghor, Oxford University Press, Oxford, 1965, pp. 155-157.

قبر من اجل نيويورك : الاثار الكاملة لادونيس ، ج ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ص : ٦٤٥ – ٦٧٣..
قداس جنائزى إلى نيويورك : مملكة السنبلة للبياتى ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ص : ٤٩ – ٥٦ .
رؤية نيويورك : البحر موعدنا لأبى سنة . مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٨٢ ص ص : ٦١ – ٦٧ .

(٢) انظر مادة «المستقبلية» فى :
J. Shipley, A Dictionary of World Literature, Littlefield, Adams and Co., N. Y 1968, pp. 189-190.

(٣) Donald Barlow Stauffer, A Short History of American Poetry, A Dutton Paperback, N. Y., 1974, p. 141.

(٤) Ibid., pp. 142-145.

(٥) انظر عرضا لهذه الرسالة فى كتابنا : قضايا ومسائل فى الأدب والفن ، كتاب الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص ص : ١٣١ – ١٣٨ .

(٦) J. Gili, op. cit., p. 88.

(٧) راجع فى هذا الموضوع :
W. Irmscher, The Nature of Literature, Holt, Rinehart and Winston, Inc., N. Y., 1975, pp. 69-72.

(٨) R. Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge and Kegan Paul, London, 1973, pp. 76-77 and 183-185.



العمى في مرآة الترجمة الشخصية

طه حسين وفيد مهتا

فدوى مالطي - دوجلاس

المقارنة نوع من الرؤيا . وتشتمل الرؤيا فى هذا البحث على مقارنة بين سيرتين ذاتيتين لكاتبين ضريرين ، هما طه حسين وفيد مهتا Ved Mehta .

يعتبر كتاب «الأيام» لعميد الأدب العربى من أروع المؤلفات العربية المعاصرة[1] . وتنبع أهميته من طبيعته كأثر تاريخى واجتماعى ، فضلا عن أنه يعبر عن صراع شخص كفيف ، هو من أعظم المفكرين والأدباء المعاصرين[2] .

أما فيد مهتا ، فهو كاتب هندى ينتمى إلى الهندوسية ، كف بصره فى طفولته ، ويعيش الآن فى الولايات المتحدة الأمريكية . ولقد ألف باللغة الانجليزية أربعة عشر كتابا ، وصدرت ترجمته الشخصية «فيدى» Vedi فى عام ١٩٨٢ . ويعتبر فيد مهتا من أشهر المؤلفين فى أمريكا[3] .

ولاشك فى أنه لا يوجد تأثير مباشر أو متبادل بين طه حسين وفيد مهتا ، فمن المؤكد أن طه حسين لم يقرأ كتاب فيد مهتا الذى صدر سنة ١٩٨٢ ، والاحتمال بعيد فى أن تكون لفيد مهتا معرفة ما بطه حسين .

فما المقارنة أو - بالأحرى - ما مفهوم الأدب المقارن فى هذا البحث؟ يجب الإشارة منذ البداية إلى أنه ليس ضروريا أن يقوم الأدب المقارن على التأثير والتأثر ، أى على مسألة صلة تاريخية بين مؤلفين معينين ؛ فليست المسألة فى هذه الحالة مسألة تشتمل على مجرد مفهوم للأدب المقارن أو حتى النقاد الذين يعتمد عليهم الباحث ليثبت معناه الخاص[4] . إن المسألة مسألة منهجية أساسية . وقد يتساءل المرء : هل من الواجب أن يظل النقد الأدبى حبيس الإطار الفكرى والتاريخى لفلسفة القرن التاسع عشر الوضعية ؟ أم أن عليه أن يفيد من إنجازات المناهج النقدية الآنية التى تسود العلوم الإنسانية فى القرن العشرين ؟ وتجدر الإشارة إلى أنه حتى علم التاريخ قد اقتبس منهج المقارنة من خلال المجال المسمى «التاريخ المقارن» ، ذلك الذى يبحث المقارنة بين تطورات ومؤسسات تاريخية ، دون حدوث أى تأثير بينها .

وإذا لم يكن هدف المقال إيضاح التأثير ، فما الهدف لدينا إذن؟ نزعم - فى الحقيقة - أنه من المفيد للنقد والأدب معا أن يقارن باحث الأدب المقارن بين أدباء مختلفين (أو بين آداب مختلفة) من مجموعات لغوية مختلفة ، للتساؤل عن كيفية معالجتهم الأدبية عندما يتناولون المسائل والقضايا نفسها . وأحسب أن عملية المقارنة تخسر كثيراً إذا قامت بين كتب تختلف فى شكلها ، أو جنسها الأدبى ، أو القضايا التى تتناولها . ويحتاج الناقد - لكى تكون المقارنة مفيدة - إلى دراسة التوازيات على مستوى التشابهات والاختلافات ، بحيث يكون الأدب المقارن سياقا للقراءة والفهم .

عندما يقرأ قارئ كتابا فى تراث ما ـ سواء كان واعيا أو غير واع ـ فهو يدركه من خلال سياق هذا التراث. وينبغى لوظيفة الأدب المقارن أن تفهم كنوع خاص من القراءة « السياقية » التى تستغل أكثر من تراث واحد. بمعنى أننا نقرأ كلا من الكتابين فى سياق الآخر ؛ فالنظر إلى كتاب واحد يعطينا سياقا للثانى.

كيف نفهم إذن طه حسين وقيدى مهتا من خلال هذه النظرية ؟ أولا : يترتب على ما قلته آنفا عن عملية المقارنة أنه ، كلما زاد عدد المسائل المشتركة بين النصين ، سهل النظر إلى الهموم الخاصة للمؤلفين المختلفين وتراثهما.

ومع « الأيام » و « قيدى » نحن إزاء عدة عناصر مشتركة :

أولا : يمثل كلا النصين ترجمتين شخصيتين.

ثانيا : كف بصر كل من المؤلفين فى أوائل عمره ؛ ولذلك يتناول كل منهما مسألة العمى على مستويات مختلفة.

ثالثا : وهذا عنصر يبدو أقل وضوحا : ينتمى كلا الكاتبين إلى العالم الثالث[٥].

ويقودنا هذا العنصر الأخير إلى نقاط مهمة ترتبط بالدراسات السائدة فى الأدب العربى ، التى تقوم على مقارنته بالأدب الغربى عادة[٦] ، وهو ما يمكن رده إلى سببين ؛ الأول يتعلق بقضية التأثير ؛ فالكثيرون يجمعون على أهمية دراسة تأثير الأدب الغربى فى الأدب العربى ، وبخاصة فى استفادة الأخير من الأجناس الأدبية التى سادت فى الغرب. أما السبب الثانى فيتحدد فى شهرة الأدب الغربى ، والنظر إليه بوصفه نموذجا يحتذى. وفى الحقيقة ، فإن ثمة ارتباطاً بين السببين ؛ إذ تومئ عملية المقارنة إلى رغبة الباحث فى إثبات أن الأديب المتأثر ند للأديب الذى أثر فيه. وهذا النوع من الدراسات مهم ومفيد ، لكنه ينتمى إلى مجال آخر.

وعندما نقوم بمقارنة بين مؤلفين من العالم الثالث نحصل على نتائج أكثر أهمية من النتائج التى نحصل عليها من المقارنة بين الأدب العربى والأدب الغربى ؛ إذ تبرز قضية العلاقة بالغرب فى معظم بلاد العالم الثالث التى تتمتع بتراث أدبى وحضارى طويل ، احتك بالحضارة الغربية وأدبها ؛ ومن ثم يعيش كتاب هذه البلاد ، ويكتبون ، فى مجتمع يحيا صراعا بين القديم أو التقليدى والحديث. ونحن نستطيع أن نقارن ـ على سبيل المثال ـ بين وجود التقاليد فى كلا النصين. وتمتد هذه المقارنة إلى كيفية انعكاس مسألة الحديث والتقليدى ، والغرب والشرق ، فى كلا النصين. وسوف نكتشف ـ من خلال تحليلنا ـ ارتباط هذين الموقفين ـ أى الحديث والتقليدى ـ بالعمى وأهميتها بالنسبة إليه.

لكن العمى يبدو ذا دلالة من حيث هو موقف للتعبير عن قضية صراع الحديث والتقليدى ، كما أن له أهمية خاصة فى تحديد خصائص الترجمة الشخصية نفسها ؛ وذلك لانه يمكننا أن نرى كلا النصين مرآة للعمى. ويمكننا أن نرى أى نص بوصفه مرآة للمجتمع أو للذات. فعلى النحو الذى يوضحه جابر عصفور فى دراسته الأساسية عن طه حسين،كان طه حسين يمتلك وعيا عميقا بهذه المسألة[٧]. لكن الترجمة الشخصية تمثل نوعا خاصا من المرآة ؛ لأن موضوعها هو المؤلف نفسه ، فيصبح النص فى هذه الحالة مرآة تعكس المؤلف ، بحيث يكون مؤلف النص فى الوقت نفسه كاتب النص وموضوعه.

وكلا النصين يتناول العمى على مستويين مختلفين ؛ أولهما عمى المؤلف ، أى كاتب النص ؛ وثانيهما عمى البطل أى موضوع النص. البطل مصاب بالعمى؛فالكتاب إذن حكاية رجل ضرير ،من ناحية ، ومن ناحية ثانية فإن هذا البطل الكفيف يتحرك من خلال رؤية مؤلف مصاب بالآفة نفسها ، أى أن ذات المؤلف هى ذات وموضوع فى وقت واحد. ولا يقف كاتب الترجمة الشخصية الضرير عندحد الكتابة عن نفسه أو نظرائه ، بل إن بإمكانه أن يتقمص رجلا آخر بصيرا ، وفى كلا الحالين نصبح إزاء موقف يشكل جزءاً من رؤية الترجمة الشخصية. وبما أن العمى يمثل محور النصين فهو ـ بدوره ـ يلقى ضوءاً على مرآة الترجمة الشخصية.

تقودنا مسألة رؤية الترجمة الشخصية إلى خاصية أخرى ، تتعلق بكون النصين ينتميان إلى فن القص (narrative). فكتاب « قيدى » منقول إلينا من خلال ضمير المتكلم ؛ أما كتاب « الأيام » فهو منقول ، كما لاحظ عدد من النقاد ، من خلال ضمير الغائب[٨]. وقد أوضح فيليب لوجون (Philippe Lejeune) فى دراسته البارعة عن الترجمة الشخصية المسماة « ميثاق السيرة الذاتية » (Le Pacte Autobiographique) أن لدينا إمكانات عدة تتعلق بنوعية الراوى فى السيرة الذاتية. وتمثل رواية الضمير الغائب واحدة من هذه الإمكانات. وتتمثل النقطة المهمة فى هذه الحالة فى أن الظاهرة التى يسميها لوجون « ميثاق السيرة الذاتية » موجودة بلاشك فى نص « الأيام ».

ونستطيع أن نقول إن أى طراز أدبى ـ قصصيا كان أو غير قصصى ـ يتألف من ميثاق معقود بين المؤلف والقارئ. ويتعلق هذا الميثاق بنوعية الطراز بالذات ـ كالميثاق الروائى أو الميثاق التاريخى ـ على سبيل المثال.

ويشتمل ميثاق السيرة الذاتية على تعاقد ضمنى مؤداه أن المؤلف وبطل الرواية شخصية واحدة ، أياكان الضمير الروائى فى النص. ويتم عقد هذا الميثاق بطرائق عدة. ومن بين الطرائق التى يذكرها لوجون ، والمستخدمة عند طه حسين ، ثمة إشارات إلى اسم البطل (خصوصا عندما يكون الشخصية نفسها كالمؤلف) ، وثمة إشارات إلى المعلومات الشخصية التى

تتطابق مع ما نعرفه عن المؤلف ؛ بمعنى أن المؤلف والبطل الرئيسى يمثلان الشخصية نفسها ، بالرغم من وجود رواية الضمير الغائب[٩] .

وكما هو معروف ، يتكون كتاب « الأيام » من ثلاثة أجزاء ، نشرت فى سنوات مختلفة ، وقد طبع الجزء الأول سنة ١٩٢٦ والجزء الثانى سنة ١٩٤٠ . أما الجزء الثالث فنشر أولا مسلسلاً فى مجلة «آخر ساعة» سنة ١٩٥٥ وتم نشره فى كتاب سنة ١٩٦٧[١٠] . لكننا نزعم أنه بالرغم من اختلاف تاريخ الطبع تمتلك الأجزاء الثلاثة من الكتاب استمراراً أدبيا يبدو واضحا . ولا يرجع ذلك إلى طبيعة النص بوصفه سيرة ذاتية فحسب ، بل يرجع ـ بالمثل ـ إلى المعانى الموجودة فى النص نفسه . ونستطيع أن نصف الأجزاء بصورة عامة بأن نقول إن الجزء الأول يبحث البيئة الريفية ، ويبحث الجزء الثانى البيئة الأزهرية ، أما الجزء الثالث فيتناول الحياة الجامعية فى مصر وفى الخارج . ويلاحظ الناقد مباشرة من هذا النظر السريع أن للنص تطوراً زمنياً ، بمعنى أن النص يبدأ بطفولة البطل وينتهى به أستاذاً فى الجامعة .

أما كتاب «ڤيدى» فيحكى لنا طفولة ڤيدى وتربيته . وهو البطل الرئيسى ، حيث تربى فى مدرسة داخلية للعميان ، كان يقيم فيها طوال يومه . وعلى هذا النمط يصور لنا الكتاب حياة ڤيدى وتعليمه الخاص، وتدريبه الذى لقيه فى هذه المدرسة ويصف الكتاب أيضا زياراته ـ أثناء فترات معينة ـ لعائلته ؛ وأخيرا مغادرته المدرسة .

ووالد ڤيدى طبيب هندوسى ، درس فى الغرب، وأصبح واعيا ، بوصفه موظفا فى إدارة الصحة العامة ، بمشكلة العميان فى القرى ، أولئك الذى كانوا يعيشون ـ كما قال لابنه ـ كالحيوان الجريح ؛ فأراد لهذا السبب الاستقلال الكامل لڤيدى، بالرغم من عاهته . وبالإضافة إلى ذلك لم يكن اختياره هذه المدرسة عرضيا ؛ فمدير المدرسة هندى مسيحى، درس فى أمريكا ؛ فلابد فى هذه الحالة من أن تكون معرفته الخاصة بالتدريس للمكفوفين « تقدمية »[١١] .

وكانت هذه المدرسة مؤسسة خاصة بالمكفوفين اليتامى . ولقد عاش ڤيدى فى هذه البيئة طفلاً ضريراً غنياً وسط الأطفال الفقراء المكفوفين .

وكما هو واضح ، فإن كتاب «ڤيدى» محصور فى طفولة البطل؛ بينما تمتد سيرة طه حسين الشخصية من الطفولة إلى سن الكهولة والنضج . ولكى يتناول تحليلنا المعانى والأساليب المرتبطة بالعمى فلا مناص من أن نفحص الأجزاء الثلاثة لـ « الأيام » . ولكى نقارن ـ مثلا ـ بين الموقف من مسألة الغرب فى النصين ، أو بين تجربة كل من المؤلفين مع الكتابة البارزة للعميان ، برايل Braille ، يجب علينا أن نمد التحليل إلى الجزء الثالث من « الأيام » . ولهذا سوف نعتبر الأجزاء الثلاثة ميدانا واحدا للمقارنة .

وقبل أن نبدأ التحليل ينبغى أن نوضح أن اهتمامنا ينحصر فى النصين ذاتهما فحسب ، بمعنى أننا لا نبحث عن واقع تاريخى ما فى حياة مؤلفى الكتابين ، بل إن مبدأنا التحليلى لا يفارق النص . وبالتالى فإن نتيجة البحث ليست تخمينا لواقع العمى فى حياة الكاتبين ، بل تتضمن واقع العمى فى النصين وأثره فى تطورهما .

كتابة العمى

لعل أهم سؤال نستطيع أن نطرحه بالنسبة إلى كاتبين ضريرين هو السؤال الذى يرتبط بنوعية الكتابة (écriture) نفسها . وقد عرضت جانيت مالكولم Janet Malcolm كتاب « ڤيدى » قائلة إن النص مكتوب من خلال نظرية « العمى الكامل »[١٢] . فما معنى الكتابة من خلال نظرية العمى ؟ وبناء على ذلك ما الذى نقصد إليه عندما نتكلم عن كتابة العميان؟ فلنطرق هذا السؤال من وجهة نظر أخرى . كيف تختلف كتابة راو ضرير عن كتابة راو بصير؟ أى كيف يصور لنا الضرير عالمه الخاص ؟ وكيف يستخدم أساليب الكتابة ومفاهيمها ليبلغ هذا الهدف ؟[١٣] .

ونبدأ فنقول إن كتابة العمى تتميز بخاصة مؤداها أن المعرفة برمتها تجئ إلينا من خلال الحواس اللابصرية ، كالسمع واللمس والشم ـ على سبيل المثال . ومن الجدير بالذكر أن واحداً من التأثيرات الناتجة عن الاعتماد على الحواس اللابصرية يتكون ـ أيضا ـ من تغيير دور الإدراك اللابصرى نفسه . إن حضور الحواس اللابصرية فى النص لا يعنى ـ بالضرورة ـ أى ارتباط بالعمى ؛ فمن الواضح ـ مثلا ـ أن المبصرين يستخدمون أشكال الإدراك اللابصرية مع الأشكال البصرية فى الوقت نفسه . فلكى يرتبط استخدام المعرفة اللابصرية بعمى الراوى ، يجب استخدام هذه المعرفة اللا بصرية بطريقة مغايرة لطريقة استخدام هذه المعرفة عند شخص مبصر . فالسمع ـ على سبيل المثال ـ يستخدم ـ أحيانا ـ بطريقة عادية وليس بوصفه وسيلة للتعيين . وعندما يسمع الشخص حواراً ما ويرد عليه ، يختلف هذا عن استخدام حاسة السمع لتعرف شئ ما أو حتى شخص ما .

وعندما نقول إن معرفة العالم تشتمل على معرفة لا بصرية ، نقصد استخدام الحواس ـ ما عدا البصر ـ لتعرف الأشخاص والأشياء . وإذ نظرنا مرة أخرى إلى ملاحظة جانيت مالكولم عن نص «ڤيدى» بأنه مكتوب من خلال نظرية « العمى الكامل » أدركنا أن هذه الملاحظة تقوم على استخدام ثابت لكتابة العمى ؛ لأننا نشارك ڤيدى فى اكتشافه اللا بصرى لبيئته .

ومن أهم الحواس اللا بصرية المستخدمة فى الاستكشاف الأعمى حاسة اللمس. ويستخدم النص اللمس - أولا - وسيلة من وسائل المعرفة الشخصية بالناس. وعلى سبيل المثال، عندما وصل ڤيدى إلى المدرسة، لمسته أياد كثيرة مرحبة به فكادت تدغدغه[١٤]. وعندما تعرف ابنة مدير المدرسة الطفلة التى كانت فى سريرها، قادته والدتها إلى السرير، حيث «وضعت يدى فيه ولمست ساقين تركلان»[١٥]. وحينما دخل قاعة النوم للمرة الأولى لمسه الأولاد[١٦].

ويمتد استخدام حاسة اللمس وسيلة إلى إدراك أشياء أخرى. فعندما يصف ڤيدى - على سبيل المثال - الكتب المستعملة فى المدرسة، يصفها من خلال أغلفتها. ولقد كان لكتاب القصص المأخوذة عن الكتاب المقدس «غلاف أملس متين»، يذكره بـ «تمثال طويل من الرخام»[١٧]. أما الكتاب المدرسى للمرحلة الأولى فكان له «غلاف خشن من القماش»، بينما كان لكتاب الأساطير «غلاف نحيف من الكرتون»[١٨].

واستغلت المدرسة حاسة اللمس - أيضاً - بوصفها وسيلة تعليمية. فقد عرف الأولاد - على سبيل المثال - أشكال الحيوانات من خلال لمس لعب على شكل الحيوانات. ويصف ڤيدى طيراً كـ «شىء منفوش منتفخ، ومصنوع من القماش»[١٩].

أما حاسة السمع فهى مستعملة للتعيين، بالنمط نفسه المستخدم فى حاسة اللمس؛ بمعنى أنها موجودة كى تدل على شخص ما أو على صفة شىء ما. ولقد كان ڤيدى يعرف بوصول مدير المدرسة من خلال معرفته طريقة مشيه: «خطوات يسيرة، سريعة، تفرقع على الأرض العارية»[٢٠]. وعندما تعارك ڤيدى مع أحد الأولاد فى المدرسة عرف بوصوله، لأنه سمع «قدميه الجلديتين ترتطمان بالسلم»[٢١]. وعندما رجع ڤيدى إلى بيته وجد نفسه فى المطبخ وهو يساعد أحد الخدم. وكان هذا الخادم يفرقع بلسانه ويهز رأسه. وعرف ڤيدى أن الخادم يهز رأسه لأن الفرقعة كانت ناحية الشمال مرة، وناحية اليمين أخرى[٢٢].

وتتحدد أهمية الحواس اللا بصرية فى نص «ڤيدى» فى وجودها على المستوى النصى مهما اختلفت زاوية نظرنا إليه؛ بمعنى أن النص يعطى الصدارة للمعرفة اللا بصرية، حيث نظهر فى أدق الأشياء الموصوفة، فيحس القارئ مباشرة بالعمى.

وتقود كتابة العمى فى «ڤيدى» - أيضا - إلى الانغماس فى عالم المكفوفين أو فى العالم كما يدركه المكفوفون، أو تقودنا - بالأحرى - إلى طريق الإدراك عند العميان كما يريد المؤلف أن يتصوره القارئ. وتتضاءل الصدمة الأولى لهذا الإدراك الجديد بسبب انغماس البطل - ومن ثم القارئ - اجتماعيا فى عالم المكفوفين، أى مدرسة العميان بالذات، فيتدعم - لذلك - هذان النوعان من الانغماس. لكن التمييز بين الاثنين يظل ماثلا. فقد كان بإمكان ڤيدى أن يصف الحوادث فى المدرسة بطريقة محايدة. وقد استطاع أن يقول لنا - على سبيل المثال - إن المعلمة، الآنسة ميرى، عبرت الغرفة لتصل إلى مقعد طالب آخر. لكننا نقرأ عوضا عن ذلك «سمعت رجلى الآنسة ميرى العاريتين ترتطمان وهى تمر إلى كرسى باران (Paran)»[٢٣]. وهذا هو - فى الواقع - ما يكون كتابة العمى الثابتة فى نص «ڤيدى».

أما فى نص «الأيام» فلدينا ظواهر متنوعة تختلف عن نص «ڤيدى». ويزداد تعقد هذا الأمر لأن كتابة العمى ليست موجودة بالدرجة نفسها فى الأجزاء الثلاثة بكاملها. لكننا نستطيع أن نقول - بصورة عامة - إن نص طه حسين - على عكس نص ڤيد مهتا - لا يعطى الصدارة لكتابة العمى بل يدفعها إلى الوراء.

إن كتابة العمى فى الجزء الأول من «الأيام» ضئيلة، بالرغم من أن الصبى - أو صاحبنا - الذى يمثل بطل «الأيام» قد أصيب بالعمى، وبالرغم من تمثله بأبى العلاء المعرى[٢٤]، أى بشخصية ضرير؛ ذلك لأن طبيعة النص لا تدل - بشكل ثابت - على كتابة العمى فى الجزء الأول. كما أننا نقرأ عن «السائل» الذى وضع فى عينى الصبى فى الصفحات الأولى[٢٥]. بمعنى أن للقارئ معرفة ما بكف بصر البطل. ولكن يظل النص على مستوى ما نصا بصريا، إذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح، أو على الأقل نصا غير أعمى. فنحن نقرأ - على سبيل المثال - وصفا دقيقا وبصريا لسيدنا وهو فى طريقه إلى الكتاب: «وكان منظر سيدنا عجبا فى طريقه إلى الكتاب وإلى البيت صباحاً ومساءً. كان ضخماً بادناً، وكانت دفيته تزيد فى ضخامته. وكان كلما قدمنا يبسط ذراعيه على كتفى رفيقيه»[٢٦]. إن الاختلاف بين «ڤيدى» و«الأيام» واضح.

لكن هذا لا يعنى عدم وجود أمثلة فى الجزء الأول من «الأيام» تشير إلى أثر استخدام الحواس اللا بصرية، ومن ثم تقترب من كتابة العمى. وعندما يأخذ سيدنا بيد الصبى - على سبيل المثال - نقرأ: «فما راع الصبى إلا شىء فى يده غريب، ما أحس مثله قط، عريض يترجرج، ملؤه شعر تغور فيه الأصابع. ذلك أن سيدنا قد وضع يد الصبى على لحيته»[٢٧]. ويشبه هذا المثال طريقة ڤيدى التى سميناها كتابة العمى؛ ذلك لأن البدء بوصف الشىء والاستغراق فى هذا الوصف، ومن ثم تعيينه، يشير إلى حضور الحواس اللا بصرية. ومن هنا فإن هذا المثال يكاد يكون شاذا فى الجزء الأول من «الأيام».

والمثال التالى يعد أكثر اقترابا من استخدام الحواس اللا بصرية. فعندما جلس الصبى فى حلقة شيخ «.. إلى جانب عمود من الرخام لمسه فأحب ملاسته ونعومته ..». حينئذ تمنى

«أن يمس أعمدة الأزهر ليرى أهى كأعمدة هذا المسجد»(٢٨). ويشتمل هذا المثال - فعلا - على دفع المعرفة اللا بصرية إلى الأمام. وهو نموذج لطريقة استخدام المعرفة اللا بصرية فى الجزء الأول من «الأيام». فالمعرفة اللا بصرية لا تستعمل فى هذه القصة لتعيين الشئ. إن الراوى يعلن أن الصبى جالس بجانب «عمود من الرخام» قبل أن يفسر أنه لمس هذا العمود، وقبل أن يعطينا إحساسه من خلال لمسه. فليست حاسة اللمس مستخدمة لكى يخبرنا الراوى عن جلوس الصبى الى جانب العمود الرخامى. ويمثل هذا اللمس - بالإضافة إلى ذلك - أول إدراك لا بصرى فى القطعة النصية الطويلة. فقد سبق فى هذه القطعة - قبل ذكر اللمس - وصف طويل لدخول الصبى إلى الحلقة وشعوره بها.

إن استغلال الحواس اللا بصرية فى نص الجزء الأول من «الأيام» يختلف اختلافاً أساسياً عن استغلالها فى نص «قيدى»؛ وذلك أنها لا تستخدم عادة لتعيين الأشخاص أو الأشياء. لا نزعم - طبعا - أن الحواس اللا بصرية ليست موجودة؛ فأمثلة السمع فى النص كثيرة؛ إذ يسمع الصبى صوت الشاعر(٢٩) وأصوات النساء(٣٠) والنغمات(٣١) والقصص والأحاديث(٣٢).. الخ. لكن المهم هو مغزى الحواس اللا بصرية أو دورها النصى بالنسبة إلى ما أسميناه المعرفة اللابصرية (أى تعيين الأشخاص والأشياء - على سبيل المثال).

ونستطيع أن نقول - نتيجة لذلك - إنه بالرغم من أن الجزء الأول من «الأيام» يدفع الإدراكات اللابصرية أحيانا إلى الأمام، وبالرغم من أنه يتناولها أحيانا على طريقة عمياء، فليس هذا ثابتاً أو متكرراً. أى أنه لا يسمح لنا بأن نزعم أنه يمثل حقا كتابة العمى.

إذا نظرنا إلى الجزء الثانى من «الأيام» أدركنا أنه يمثل، بلا شك، المستوى الأعمق لكتابة العمى فى النص. ونستطيع أن نقول إن الكتابة قد أصبحت فى الجزء الثانى كتابة عمى بدرجة أكبر، بمعنى أن نوعية النص تغيرت بحيث يجد القارئ نفسه منغمسا فى عالم أقرب إلى عالم المكفوفين، وهو ما لم يتعود عليه فى الجزء الأول.

وجدير بالذكر أن الصفحة الأولى من الجزء الثانى تقدم معرفة الفتى ببيئته من خلال حواسه اللا بصرية:

«فإذا تجاوز هذا الباب أحس عن يمينه حرا خفيفاً يبلغ صفحة وجهه اليمنى، ودخاناً خفيفاً يداعب خياشيمه. وأحس من شماله صوتاً غريباً يبلغ سمعه ويثير فى نفسه شيئاً من العجب»(٣٣).

وعرف بعد ذلك أن هذا الصوت «قرقرة الشيشة»(٣٤) وبدأ الفتى يستخدم هذه الأشياء التى يحسها دلائل على واقع عالمه المادى(٣٥). فعندما يسمع صوتا ما يعرف اتجاهه ومن ثم تظهر هذه المعرفة من خلال النص وأهميتها بالنسبة لإدراكه للأشياء. فالراوى يقول مثلا:

«حتى إذا بلغ من هذه الطريق مكانا بعينه سمع أحاديث مختلفة تأتيه من باب قد فتح عن شماله، فعرف أنه سينحرف بعد خطوة أو خطوتين إلى الشمال ليصعد فى السلم»(٣٦). أو «دعاه صوت الببغاء إلى أن ينحرف نحو اليمين»(٣٧). حتى معرفته بالوقت كانت مرتبطة بالأذان(٣٨).

ويقود هذا الاعتماد على حاسة السمع الفتى إلى الاهتمام بالأصوات.. لقد كان واعيا بنوعية الأصوات واختلافها، بحيث بدأ - مثلا - يميز بين أصوات الشيوخ فى درس الفجر وأصوات الشيوخ أنفسهم فى درس الظهر(٣٩). حتى الظلمة فى عالم الفتى كان لها «صوت»(٤٠). هذا الانغماس فى الأصوات مستمر فى كل من الجزء الثانى والجزء الثالث من «الأيام». ولعل أهم مثال لعلاقة الفتى الخاصة بعالم الأصوات هو «الصوت العذب» فى الجزء الثالث. فهذا الصوت، صوت المرأة التى سيتزوجها، هو العنصر الذى يغير حياة الفتى أحسن تغيير، ويساعده على أن يدرك الحياة بطريقة مختلفة(٤١).

ولدينا - بالإضافة إلى حاسة السمع - أمثلة لحاسة اللمس. إذ يتكلم الراوى فى الجزء الثانى عن «شوق» الفتى إلى صندوق عرفه فى طفولته. أراد أن «يمس الصندوق ويجلس عليه ويمسح بيده الصغيرة خشبه الأملس»(٤٢). ينبغى أن نقول بكل إنصاف إن علاقة هذا المثال بمسألة كتابة العمى علاقة معقدة. فمن ناحية، ليس اللمس مستخدما لتعيين الصندوق. ومن الممكن أن توجد إرادة لمس الصندوق عند شخص مبصر. لكن من ناحية أخرى يقع هذا الوصف فى عالم كتابة العمى بسبب الاستخدام الخاص لحاسة اللمس، من حيث الارتباط بين البطل والصندوق، مما يسمح لنا بأن نشعر بطريقة الإدراك لشخصية مكفوف.

والتعيين من خلال اللمس فعلاً موجود، إذ نقرأ - على سبيل المثال - عن أحد شيوخ الفتى:

«وقد عرف الصبى رجليه قبل أن يسمع صوته؛ فقد أقبل على مكان درسه لأول مرة مهرولا كما تعود أن يمشى، فعثر بالصبى وكاد يسقط من عثرته، ومست رجلاه العاريتان اللتان خشن جلدهما يد الصبى فكادت تقطع»(٤٣).

نرى من هذا المثال وجود الحاستين معا: اللمس والسمع. ولننظر بدقة فى المثال نفسه وخصوصا فى قول الراوى «عرف الصبى رجليه قبل أن يسمع صوته». مما يدل على أن جزءاً من أهمية الحكاية يتحدد فى انعكاس الوضع الذى قد تعود عليه الفتى بالنسبة إلى حواسه. فمعرفة رجلى الشخص قبل صوته ليس أمراً عادياً لو افترضنا أن الصوت يكون عادة النوع الأول

من المعرفة للبطل الضرير . وتمثل هذه القطعة النصية الشاذة مثالاً لكتابة العمى ،وتدل فى الوقت نفسه على الأهمية العامة للسمع من حيث هو وسيلة لتعيين الأشخاص والأشياء لدى الفتى المكفوف .

لكن طه حسين يجاوز فى نصه دفع الأصوات إلى الأمام كوسائل للمعرفة والتعيين . إن استخدامها أسلوبياً يدل أحياناً على نوع من الصورة البلاغية التى تمثل ــ بدورها ــ استغلالاً لكتابة العمى فى النص . ونجد مثالاً بارعاً لهذه الظاهرة فى الجزء الثانى ؛ إذ نقرأ عن وصول شخص ما : «ويد هذا الصوت تقرع الباب وعصاه تقرع الأرض»(٤٤) .

هذه الأداة البلاغية هى ــ فى الحقيقة ــ استعارة مكنية ؛ وتتكون فى هذا النص من استعمال الصوت دلالة على الشخص . فالصوت لا يمكنه أن يمتلك يداً أو عصا : بل يمتلكها صاحب الصوت فقط .

تؤدى هذه الاستعارة المكنية إلى نقطتين ؛أولاهما: لدينا المعنى المجازى الذى يعبر الصوت من خلاله عن الشخصية . ثانيتهما : لدينا المعنى الحرفى الذى يدل ــ بدوره ــ على انفصال الصوت كصفة عن الشخص . ويجوز ، بناء على ذلك ، للصوت ألا يعتمد نصيا إلا على نفسه ، ومن ثم لا يتعلق ــ كما تعودنا ــ بالجسم أو الشخص المناسب ، مما يتيح لنا أن نتكلم عن وجود ما يمكن تسميته ببلاغة العمى فى نص طه حسين ؛ وهى التى تعتمد على بلاغة الوصف لسببين ؛ يرجع السبب الأول منهما إلى أن هذه الصور البلاغية تستغل أهمية الحواس اللابصرية للوصف ، ويرتبط السبب الثانى بتركيب هذه الصور البلاغية ، على أساس غيبة الوصف والتعيين البصرى .

لقد أوردنا مثالاً لهذه الظاهرة مع « الصوت العذب » الذى يستخدم ــ أحياناً فى النص ــ ليدل على شخصية أثرت كثيراً فى حياة البطل . لكن العلاقة بين الصوت وصاحبته لا تتحدد لنا إلا بعد جزء غير قصير من النص(٤٥) .

ويساعدنا هذا المثال ــ والمثال السابق عن الصوت الذى قرعت يده الباب ــ على إدراك العالم اللابصرى . لكنهما يحولان إدراكنا أيضا إلى وجهة أخرى معينة ؛ لأننا نحس من خلال عينا بعمى المؤلف بانتفاء معرفتنا الكاملة ببيئته . وندرك هذه البيئة كخصائص جزئية ؛ إذ يجرد الراوى الأشخاص ــ من وجهة نظر ما ــ من صفاتهم ، عندما يتكلم عن الأصوات بطريقة منفصلة . ويذكرنا ــ عندما يشير الراوى إلى صفة وليس إلى شخص ــ بإدراكه وبمعرفته المحدودة بسبب عاهته . ويشتمل هذا الإدراك على بعض صفات الشخص . ونحس ــ من خلال هذه الأمثلة التى يضاف إليها المثال عن الرجل الذى عرفت رجلاه قبل سماع صوته ــ أننا إزاء إدراك غير كامل أو محدد ، أو ــ بعبارة أخرى ــ ترغمنا بلاغة طه حسين المكفوف على مواجهة العمى بوصفه نقصا .

ولذلك يختلف نمط نص طه حسين عن كتابة ڤيد مهتا الأعمى . فالأخير يدل على معرفة كاملة ببيئته عندما يشير دائماً إلى قدرته على استخدام الحواس اللابصرية لتعرف الأشخاص والأشياء . ويخلق ڤيد مهتا فى كتابه وهم العالم المتماسك ؛ بمعنى أننا عندما نسلم أنفسنا إلى النص وإلى تعرف الدنيا من خلال الحواس اللابصرية ، يظهر العالم فى النص متماسكا ، وتصلنا المعرفة النهائية من خلال الراوى الضرير وحواسه .

ولكن التماسك الذى يخلقه ڤيد مهتا يشتمل على العمى الكامل من خلال كتابة العمى الثابتة . ويتمثل أثر نص ڤيد مهتا المدهش فى إرغامه القارئ على المواجهة المباشرة لعالم المكفوف ، بوصفه عالماً يختلف اختلافاً أساسياً عن عالم القارئ . ويمكننا أن نزعم أن ڤيد مهتا ــ بواسطة دفع كتابة العمى إلى الأمام ــ قد دفع العمى إلى الأمام ، من حيث هو ــ أى العمى ــ عالم مدرك متميز .

أما نص طه حسين فيبدو من وجهات نظر عدة بعيداً عن هذه الظواهر . وقد أشرنا إلى أن كتابة العمى لم تكن واقعة فى مقدمة النص ، خصوصاً فى الجزء الأول لـ « الأيام » ؛ بمعنى أن القارئ لا ينغمس مباشرة فى العالم المدرك للعميان . أما فى الجزء الثانى ، فيزداد مثل هذا الانغماس ، مما يدل ــ أولاً ــ على أن كتابة العمى ــ التى مثلت أسلوباً ثابتاً فى نص ڤيد مهتا ــ تمثل عند طه حسين ــ على العكس ــ وسيلة أدبية يقوم بها الكاتب ، ويمنحها الصدارة فى أجزاء معينة من النص فقط . ويشير استخدام كتابة العمى بدرجة أكبر فى الجزء الثانى من «الأيام» إلى وجود البطل فى بيئة جديدة يجب عليه أن يتعود عليها ويتعرف أشياءها وأنماط الحياة فيها .

ونستطيع أن نقول إن نص ڤيد مهتا واع بإرادة تصوير العالم من خلال حواس الراوى الضرير ؛ ولهذا يبدو ــ إلى حد ما ــ محبوساً فى سجنه الأسلوبى ، بينما يظهر نص طه حسين وكأنه أكثر حرية بالنسبة إلى معالجة كتابة العمى بوصفها وسيلة أدبية ؛ وذلك لأنه ليس مهتمًا بالدرجة نفسها بالتصوير الثابت للعالم المدرك . ويحرره ذلك فيمكنه من التلاعب بهذه العناصر الإدراكية ، ومن ثم خلق بلاغة العمى .

وعندما نقارن بين نص طه حسين ونص ڤيد مهتا نلاحظ أن نص طه حسين يتجنب هذه الناحية للعمى ــ كعالم مدرك ومتميز ــ على الأقل لمدة غير قصيرة . لكن هذا العنصر ليس العنصر الوحيد الذى يتناوله المؤلفان . وكما سنوضح من خلال تحليل العناصر الأخرى ، سنجد أن طه حسين يدفع بموضوع ما إلى الأمام ، بينما يفعل ڤيد مهتا العكس .

العمى والألم

وكتابة العمى تمثل عنصراً واحداً فقط من العناصر المتعلقة بالعمى فى النصين موضوع الدراسة . وإذا رجعنا إلى

مفهوم المرآة وارتباطها بالعمى، أدركنا أن هذا العنصر يدل على طبيعة الترجمة الشخصية من حيث هى كتابة ، ومن حيث هى مرآة تعكس ـ فى هذه الحالة ـ المؤلف الضرير . لكن ماذا عن بطل الترجمة نفسه ؟ وما أثر العاهة عليه وكيف يتفاعل معها ؟

لاشك فى أن هناك موقفاً مهماً جداً بالنسبة لهذا الموضوع فى كلا السيرتين، هو الألم بطبيعته الجسدية والنفسانية ، ومن ثم الغضب . لكن تناول النصين لهذا العنصر يختلف اختلافاً أساسياً ؛ فبينما دفع طه حسين كتابة العمى إلى الوراء ، فقد دفع عنصر الألم إلى الأمام . أما ڤيد مهتا ، فالعكس ، بمعنى أنه دفع كتابة العمى إلى الأمام لكنه دفع عنصر الألم إلى الخلف .

يحكى لنا الراوى فى بداية الجزء الأول من « الأيام » قصة الصبى المشهورة وهو يتناول الطعام مع عائلته . أراد أن يجرب الأكل « بكلتا يديه » فضحك إخوته « وأما أمه فأجهشت بالبكاء . وأما أبوه فقال فى صوت هادئ حزين : ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بنى . أما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته »[٤٦] .

فهذه القصة تقدم ـ بطريق مذهل ـ المهانة والألم المرتبطين بعاهة العمى . ونكتشف عمق الألم عند الفتى عندما يقول الراوى إنه « لم يعرف كيف قضى ليلته » . ونلاحظ من هذه الحكاية نوعين من الألم ؛ الأول هو ألم الضرير الذى ينبع من إحساسه بأنه غير قادر على شئ عادى كالأكل . أما الألم الثانى فينبع من العزلة . ونتيجة لهذا الحادث حرم الفتى « على نفسه ألواناً من الطعام » ، كما أخذ يأكل أحياناً « فى حجرة خاصة »[٤٧] ، بمعنى أن الفتى اعتزل الناس .

وتأتى هذه الحكاية أيضاً فى الموضع النصى الذى يبدأ الفتى فيه بالتمثل بأبى العلاء المعرى[٤٨] ، الشاعر العباسى الذى عرف عنه الشعور بالمرارة واعتزال حياة الناس . وهو ما يستمر ـ بالإضافة إلى ذلك ـ خلال الأجزاء الثلاثة للنص . ونجد أيضاً فى الصفحات الأولى للجزء الأول حديث الراوى عن ذلك « السائل » الذى كان يوضع فى عينى الصبى « المظلمتين » و« يؤذيه »[٤٩] ؛ أى أن الألم بطبيعتيه الجسدية والنفسانية يظهر* بدءاً من الصفحات الأولى للجزء الأول من « الأيام » ، بحيث يشكل الجو العام الذى نكتشف من خلاله بقية الكتاب .

لكن وعى الفتى بهذه العاهة وألمها لا ينحصر فى الجزء الأول من « الأيام » ؛ إذ نجده واضحاً فى الجزء الثانى . فعندما يناديه أحد الممتحنين فى الأزهر هاتفا : « أقبل يا أعمى » ، يقول لنا الراوى إن الفتى « قد كان تعود من أهله كثيراً من الرفق، وتجنبا لذكر هذه الآفة بمحضره . وكان يقدر ذلك وإن كان لم ينس قط آفته ولم يشغل قط عن ذكرها » .[٥٠] وهى تمثل حقاً شيئاً مستمراً فى حياته : « كان يستحى أن يتحدث الناس عنها إليه ، وما أكثر ما كانوا يفعلون »[٥١] . ونستطيع فعلا أن نسترسل فى الكلام عن هذه الظاهرة . لكننا سنحصر الأمثلة فى

مثال إضافى فقط . يتضمن هذا المثال تأملاً طويلاً[٥٢] عن العمى ، يدور فى الجزء الثالث . يقول الراوى متحدثا عن البطل إن العاهة « كانت تؤذيه فى دخيلة نفسه وأعماق ضميره .. كانت أشبه شئ بالشيطان الماكر .. » الذى يخرج للإنسان فجأة ، « فيصيبه ببعض الأذى » ، وكان يذكر كلام أبى العلاء حينما قال « إن العمى عورة »[٥٣] .

لا تحتاج هذه الأمثلة إلى تعليق كبير بالنسبة إلى العنصر الذى نهتم به الآن وهو الألم . وضآلة الألم الجسدى لافتة فى « الأيام » ، لكن الألم النفسانى يمثل عنصراً من أهم العناصر القارة فى الأجزاء الثلاثة . ويرتبط هذا النوع من الألم بالعمى، وينقله القاص إلينا من خلال التمثل بأبى العلاء . ويبلغ هذا الاهتمام بالألم ذروته فى الجزء الثالث، مع التأمل الطويل عن العمى الذى ذكرته سابقا . ولا يشحب هذا الإحساس بالعمى وما يليه من ألم إلا فى نهاية الجزء الثالث بـ « الصوت العذب » للفتاة التى يتزوجها[٥٤] .

ونلاحظ أن الراوى لا يتجنب واقع الألم المرتبط بعاهة العمى ، بل يقدمه بصورة مباشرة إلى القارئ . لكن الأمر عند « ڤيدى » على العكس من ذلك ؛ إذ لدينا تقريباً ظاهرة مناقضة . وعندما نلتقى بالبطل الصغير يبدو عالمه سعيداً ، إذ نراه وهو يكتشف الدنيا مع زملائه فى المدرسة ، حيث يتعلم ارتداء الملابس والخياطة على سبيل المثال[٥٥] . ويبدو انتقاله إلى المدرسة خالياً من أية مشاعر مؤلمة ؛ فهو يحاط بالمحبة والعناية فى البيت وفى المدرسة . وهو إحساس يُعززه فى المدرسة الشعور بكونه غنيا ، فلا يشفق عليه القارئ عندما يحس ـ على سبيل المثال ـ الملابس الخشنة لزملائه الفقراء[٥٦] . ويتدعم شعور القارئ بهذا الجو مع استخدام ألقاب التدليل التى تشير إلى الحب . لكن الألم ـ مع ذلك ـ يدخل النص تدريجياً ، فالألم والصعوبة يظهران من خلال حوادث معينة .

تحاول زوجة مدير المدرسة أن تعلم ڤيدى طريقة الأكل بالملعقة بدلا من يديه . ولم يكن هذا سهلاً ؛ إذ كان الطعام يسقط على المائدة . وإذا « بالمرق يسيل » عليه « وعلى مفرش المائدة وأحياناً على زوجة المدير ، تلك التى أعدت له عندئذ مائدة بعيدة عن مائدة العائلة ، فأخذ يأكل وحيدا . لكنه تعود ـ فى النهاية ـ الأكل بالأدوات[٥٧] . وتشبه هذه القصة ، كما هو واضح ، معاناة طه حسين مع الأكل ، لكن هناك اختلافاً بين الحادثين ؛ فحكاية طه حسين لا تشير فحسب إلى تكيف شديد الإيلام ، ولكن إلى إحساس مستمر بالعزلة النفسانية ، بينما تشير قصة ڤيدى إلى صعوبة مؤقتة على طريق التكيف سرعان ما تزول . ولكنها ـ بالرغم من ذلك ـ إشارة من الإشارات الأولى فى النص إلى صعوبة تكيف الضرير مع سلوك المبصرين وعالمهم .

يعى القارئ ـ إذن ـ أن حياة الراوى ليست الحياة المثالية التى صورها النص فى البداية . وعلى الرغم من ذلك فالألم والمهانة المرتبطان بهذا الحادث غير عميقين نسبيا . لكننا نصادف مع تقدم النص أمثلة تشير إلى الألم الناتج عن العمى بشكل أوضح وأكثر عدداً . يقول لنا الراوى لأول مرة فى الصفحة الثالثة والتسعين إنه كان ينسى أحياناً « مكان حائط أو عمود » فيصطدم بهما . إذا ترك الباب مفتوحاً أو « إذا نقل كرسى » من مكانه المعهود فيرتطم بهما أيضاً . ولذلك كان الألم الجسدى يصاحبه كل يوم من جراء هذه الأحداث . لكنه لم يكن وحيداً فى مواجهة هذه المشاكل، إذ كان الأولاد العميان كلهم يصطدمون دائماً بالأشياء ، إلى أن أصبح الاصطدام نفسه موضوعاً للمزاح بينهم . لكن بالرغم من المزاح ، كانوا ينسبون الحوادث إلى « سوء نية العالم المبصر برمته » . وعندما كانوا يصطدمون بالأشياء كانوا يقذفونها بالأقدام ويصيحون : « أولاد الزانيات المبصرون ! » ، بالرغم من أن سبب الحوادث كان يرجع ـ أحياناً ـ إلى غفلتهم الخاصة[٥٨] . ويتكرر ذكر الاصطدام فى النص مرات أخرى[٥٩] .

وقد وصل المؤلف فى هذه القطعة النصية المهمة إلى نتيجتين . أولا : أنه يغير مفهومنا عن حياة الأولاد المكفوفين فى المدرسة ، وفى وسطهم بطلنا ؛ فقد انتقل الاهتمام بطريق مذهل من صورة الأطفال الذين يتعلمون قهر العاهة إلى صورة محزنة لأولاد غير مبصرين يتلمسون الأشياء فى بيئة لا يسيطرون عليها . ويشرح لنا بإسهاب اختراع الأولاد أسماء خاصة للكدمات ترتبط بمكانها الجسدى . فسموا الكدمات الموجودة على الجبين ـ مثلاً ـ بالقرون[٦٠] .

وتشتمل النقطة الثانية المرتبطة بهذه القطعة النصية على تقديمها ـ للمرة الأولى ـ الامتعاض والغضب من « أولاد الزانيات المبصرين » .

ويكون هذا ـ فعلا ـ جزءاً من علاقة ڤيدى المعقدة بعالم المبصرين . ونلاحظ فى هذه العلاقة عنصر الغضب أولا . وهو يمثل تفاعلا عاديا مع العاهة ، خصوصا مع الوعى بأن هذه العاهة لا توجد لدى جميع الناس . وتتألف هذه العلاقة أيضاً من المهانة والشعور بالعار . ولا يبدو هذا الشعور فى « ڤيدى » بشكل واضح فى النص ـ كما رأيناه فى « الأيام » . لكن النص يوضح اعتراضات البطل الذى يحاول أن لا يعترف بمغزى العاهة الكامل، على الأقل أمام المبصرين .

وعندما أرادت بنت مدير المدرسة أن تصف له صوراً ، لأنه لا يستطيع أن يراها ، رفض ، فسألته : « هل لديكم صور بارزة (برايل) ؟ » فقال : « طبعا ، لدينا » ، وهو يحاول أن يتصور كيف تكون الصورة بالبرايل . لكن البنت أرادت أن ترى هذا النوع من الصور ، فأجاب بأنها صغيرة السن وليست قادرة على ذلك . فقالت : « هل تريد أن أرسم لك صورة ملونة ؟ » قال : « لا » . فسألته ثانياً : « هل لديكم صور برايل ملونة ؟ » فأجاب « طبعا »[٦١] .

وتقوم أهمية هذا المثال على إبراز علاقة ڤيدى الضرير بالبنت المبصرة ، وشعوره بالمهانة التى تضطره إلى الكذب وادعاء امتلاك صور برايل . ونحس بازدياد هذه المهانة عندما يبالغ فى الكذب عن صور برايل الملونة .

ولكن هذا المثال ينطوى على أهمية أخرى ؛ فالصور لا يمكن التمتع بها إلا بحاسة البصر . وليس هناك مثال يمكن أن يعبر عن عنصر لا يستطيع أن يدركه الضرير كهذا المثال . فمفهوم صور برايل ، خصوصا صور برايل الملونة ، هو أساساً مفهوم غير معقول . وتقود هذه اللامعقولية بدورها إلى فهم الكلام عن الصورة البارزة بوصفه سخرية مرة ، تفضح عدم وجود الإمكانات الإدراكية للضرير ، بالرغم من الأدوات والأجهزة المخترعة لمساعدته . و« صور البرايل » هى العنوان الذى اختاره ڤيد مهتا لهذا الفصل[٦٢] .

وكما رأينا ؛ فنحن إزاء نوع من التطور فى نص ڤيد مهتا . كلما اقتربنا من نهاية الكتاب زاد وعينا بالألم الجسدى والنفسانى للبطل الضرير . ولدينا ـ أيضاً ـ فى الجزء الأخير من الكتاب إشارات إلى العلاج الشعبى المؤلم الذى عولج به ڤيدى ، بالرغم من أن هذا العلاج قد وقع فى أوائل عمره ـ أى تاريخياً قبل وجوده النصى . وسنتناول هذا الموضوع فيما بعد . ونستطيع أن نقول من وجهة نظر ما إن هذا التطور يبلغ درجة حاسمة فى نهاية الكتاب . ولعل أهم ظاهرة فى نص « ڤيدى » ـ بالنسبة إلى العنصر الذى نهتم به الآن ـ هى خاتمة الكتاب . ففى الصفحات الأخيرة يرجع الراوى ، وهو فى العقد الرابع من عمره ، إلى المدرسة والبيئة اللتين صورهما فى النص . لقد تغير كل شئ . حتى المدرسة نفسها أصبحت مدرسة لبنات لهن أصوات « خفيفة ، منكمشة ، مخبولة » ، كما لو كان هؤلاء السكان لم يكونوا « مكفوفين فحسب، بل متخلفين عقليا » . ويتساءل الراوى عندئذ عن مدرسة طفولته وهل كان لها الجو العام نفسه . ويحزنه هذا السؤال لأنه يدرك أن جوابه لا يتعلق بالذاكرة بل بنفاذ البصيرة والخبرة؛ ولم يكن يمتلك هاتين الخصلتين فى طفولته . ويزور ـ أيضاً ـ إحدى زميلاته فى المدرسة ، وكانت تسكن فى حى فقير . وبدأت الزميلة تئن كالشحاذة فى الشارع ، وتطلب منه ساعة برايل، فيؤكد لها أنه سيرسل الساعة ، وينصرف جارياً من غرفتها . وقد أهاج فيه « صوتها الشاحذ ذاكرة أكثر بكارة وخوفاً قديماً »[٦٣] .

تصف خاتمة الكتاب إحساساً عاطفياً للبطل حين يرجع بعد مرور عدد من السنين إلى المدرسة . وعندما يوازن بين الجو العام السائد الآن فيها وبين الجو العام الذى يذكره فى طفولته، يلقى شكا على النص برمته، ويعيد القارئ النظر ـ بالتالى ـ فى محتويات النص على ضوء جديد .

لكن الخاتمة لا تلقى شكاً محايداً على محتويات الكتاب فقط ، بل تحدد معنى هذه المحتويات على طريق مختلف من خلال الجو العام العاطفى الموجود فيها . ومن الواضح - أيضاً - أن هذا الجو العام سلبى . نرى ذلك - أولاً - من خلال الارتباط بين العاهة والتخلف العقلى ، ونلاحظه ثانياً ، وبشكل أعمق ، من زيارة الراوى زميلته العمياء ، إذ تسبب هذه الزيارة الألم الشديد الذى يعكس - بدوره - التجربة المدرسية برمتها . وعندما يفر الراوى من غرفتها ، يفر - فى الحقيقة - من فترة من حياته الشخصية .

وتكمل الخاتمة على هذا النمط - من خلال إلقائها ضوءاً مؤلماً على محتويات الكتاب - العملية التى لاحظناها سابقا . واشتملت هذه العملية على تقديم الألم الجسدى والنفسانى تدريجياً إلى الأمام ، بحيث ينتشر الألم عندما ينتهى الكتاب ، ليس فقط فى أجزاء النص التى كان موجودا فيها بوضوح ، بل فى الحوادث التى لم تذكر الألم قط .

وتعاكس هذه العملية ما يحدث فى نص طه حسين ، فتلمح نهاية « الأيام » إلى الانتصار - على الأقل - على الألم النفسانى الذى منحه النص الصدارة .

ادوار تقليدية ، أدوار حديثة

يمثل الألم وكتابة العمى ظاهرتين تنبعان مباشرة من واقع العمى بوصفه عاهة جسدية . لكن العاهات تتخذ معناها الكامل فى المجتمع نفسه . وقد أشرنا سابقا إلى أن كلا المؤلفين من العالم الثالث . وستقودنا المقارنة بين كاتبين من العالم الثالث إلى مقابلة التقليدى والحديث ، ومن ثم الشرق والغرب .

عندما نتناول موضوع التقليدى والحديث فى كلا النصين نصادف أموراً تنقلنا مباشرة إلى مسألة الشرق والغرب ، بمعنى أن التفرقة ليست حاسمة دائماً بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية ، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى . وسوف نبتدئ التحليل - لهذا السبب - بالمواجهة الأولى التى ترشدنا بدورها إلى المواجهة الثانية .

تتمثل أوضح الطرق لمواجهة التقليدى والحديث من حياة العميان فى الصراع بين الأدوار التقليدية والأدوار الحديثة . فتصادف الشخصية العمياء أو أية شخصية ذات عاهة الدور الاجتماعى أو الأدوار الاجتماعية التى يعينها المجتمع لصاحب العاهة . وعندما توجد الآراء التقليدية والآراء الحديثة فى الوقت نفسه ، تأتى أدوار تقليدية وحديثة للمكفوفين . ويكشف وضع شخصية الضرير - على هذا النحو - عن الصراع بين التقليدى والحديث ، ذلك الذى يوجد - ضمناً - فى المجتمع كله .

ولا غرابة - إذن - فى أن الدور الاجتماعى للضرير يمثل عنصراً مركزياً فى كلا الكتابين . ويتحقق هذا العنصر - بالإضافة إلى ذلك - على الطريق نفسه فى كلا النصين ، إذ يقود البطلين نحو دور اجتماعى حديث بعيد عن الدور الاجتماعى التقليدى للمكفوف .

ونلاحظ فى « الأيام » - كما قلنا سابقاً - تطوراً فى حياة البطل ، حيث يبدأ تلميذاً فى الكتاب وينتهى أستاذاً فى الجامعة ، بمعنى أن حركة التطور تتمثل فى تقدم من التقليدى إلى الحديث . ومن الجدير بالذكر أن التطور يأتى نتيجة رفض الأدوار التقليدية للضرير . ويواجه الفتى - فى الحقيقة - دورين تقليديين يتقاربان . الدور الأول دور المقرئ فى القرية ، ويقدم الراوى حوادث عدة تدل على هذا الدور بوضوح ، وعلى موقف البطل منه . فى الجزء الأول نجد الفقهاء الذين « كانوا يقرءون القرآن .. كانت جمهرتهم من المكفوفين ، فكانوا يدخلون البيوت يتلون فيها القرآن »[٦٤] .

ولا يقدم هذا الدور - كما هو واضح - تقديما إيجابيا فى النص . ومن ثم يطمح الفتى إلى الدور الاجتماعى الوحيد الذى يراه محتملا للمكفوف ، وهو دور المدرس فى الأزهر . كما يقول الراوى :

« وماذا كان يمكن أن يريد غير ذلك وقد فرضت الحياة على أمثاله من المكفوفين الذين يريدون أن يحيوا حياة محتملة إحدى اثنتين : فإما الدرس فى الأزهر حتى تنال الدرجة وتضمن الحياة بهذه الأرغفة التى تؤخذ فى كل يوم ، وبهذه القروش التى تؤخذ آخر الشهر .. وإما أن يتجر بالقرآن فيقرأه فى المآتم والبيوت »[٦٥] .

والاختياران المحتملان - أى المدرس فى الأزهر والمقرئ فى القرية ، مع مغزاه السلبى - موجودان أيضاً فى المثال التالى : عندما يغضب أبو الفتى منه لأنه قد سخر منه بسبب قراءته « دلائل الخيرات » ينذره قائلاً : « لا تعد إلى هذا الكلام ، إنى أقسم لئن فعلت لأمسكنك فى القرية ، ولأقطعنك عن الأزهر ، ولأجعلنك فقيهاً تقرأ القرآن فى المآتم والبيوت »[٦٦] .

ولاشك فى أن الفتى سيذهب إلى الأزهر ، لكن كان إفلاته من الدور التقليدى صعباً . فكان الأب يطلب من الفتى « عدية يس » . « لأنه صبى ولأنه مكفوف ، وهو بهاتين المزيتين أثير عند الله ، رفيع المكانة عنده ، وهل يرضى الله أن يرد صبياً مكفوفاً حين يطلب إليه أمراً من الأمور متوسلاً بقراءة القرآن ! »[٦٧] . ويبدو من هذه القطعة النصية أن الفتى لم يكن يرضى بالدور التقليدى الذى عينه الأب له .

لكن صعوبة الإفلات من الدور الاجتماعى تنبع أيضا من أن هذا الدور يفرضه المجتمع عليه وعلى أمثاله من المكفوفين . ونستطيع أن نرى هذا بشكل أوضح فى قصة مذهلة ومثيرة للعواطف والمشاعر .

حينما سافر الفتى مرة مع عائلته إلى الصعيد يحدث أن ينساه أهله فى القطار . فلما نزل فى المحطة التالية انتظر حتى يجيء له

واحد من العائلة : « اجتمع إليه جماعة من موظفي المحطة .. وقد رأوا شيخاً ضريراً ، فما شكوا فى أنه يحسن قراءة القرآن أو يحسن الغناء » . ولم يصدقوه بالرغم من إنكاره هذين الدورين ، واضطر أخيراً إلى قراءة القرآن « والدموع تنهمر على خديه »(٦٨) .

ويدل هذا المثال على وجود صورة اجتماعية ما للضرير . وتتضمن هذه الصورة نوعاً من حتمية أن يكون الضرير مقرئا أو منشدا . ويحاول البطل ــ فى هذا المثال ــ أن يرفض هذه الصورة ، لكن بلا فائدة ؛ إذ يضطر أخيراً إلى تمثيل الدور المفروض ؛ ذلك لأن الخروج من هذا الدور صعب جداً . ويبين لنا الراوى شعور الفتى العميق بالمهانة التى تنبع من اضطراره إلى الإذعان للتقليدى ، ويوضح لنا كذلك أهمية الإفلات من الدور التقليدى وضرورته .

لكن طه حسين لا يتوقف فى هذا المكان ، بل لا يرضى أن يكون شيخاً من شيوخ الأزهر ، وذلك بالرغم من أن هذا الوضع الاجتماعى يمثل مرتبة عالية للضرير فى مجتمعه؛ فهو يتأمل فيما وراء "العالم الأزهرى"، ويتساءل عن الإمكانات الموجودة خارج هذا العالم .

لا غرابة ــ إذن ــ فى وجود التردد عند الفتى ، عندما يحاول الخروج على الدور التقليدى . فهو يميل بعد وفاة الشيخ محمد عبده إلى « أصحاب الطرابيش » بدلا من « أصحاب العمائم »؛ لأنه أحس أن أصحاب الطرابيش كانوا مخلصين فى حزنهم عند وفاته . لكنه يتساءل : « ومن له بذلك وهو فتى ضرير قد فرضت عليه الحياة الأزهرية فرضاً فلم يجد عنها منصرفاً ! »(٦٩) .

إن مغزى هذه القطعة النصية واضح؛ إذ يميل البطل إلى أصحاب الطرابيش الأكثر دنيوية وحداثة . لكنه ليس متأكداً من أنه يستطيع أن ينضم إليهم ، وذلك لأنهم ــ على عكس الأزهريين ــ لم يضعوا له مكاناً معيناً بوصفه أعمى وبدل أن يفهم الفتى مغزى هذا الحادث كعلامة تدل على تفوق الأزهريين ، يقرر أن يخلق لنفسه دوراً اجتماعياً بين أصحاب الطرابيش . ويشتمل هذا القرار على الإفلات من الدور التقليدى المفروض ، وعلى خلق دور اجتماعى حديث ، فيمثل ــ بالفعل ــ العنصر البطولى فى حياة الفتى .

ولعل أهم مرحلة ــ كذلك ــ فى تطور حياة الفتى من التقليدى إلى الحديث تتصل بدخوله الجامعة . وقد سمح له هذا الدخول بالسفر بعد ذلك إلى فرنسا . لكن حتى هذه المرحلة لم تتوفر إلا من خلال مثابرة الفتى المستمرة وجهده الدءوب . إن البطل يتساءل : « أتقبله الجامعة بين طلابها حين يتم إنشاؤها أم ترده إلى الأزهر رداً غير جميل لأنه مكفوف ، وليس غير الأزهر سبيلاً إلى العلم للمكفوفين ؟ »(٧٠) . لقد كان الفتى ــ إذن ــ واعياً بالدور الاجتماعى الذى يفرضه عليه الدرس فى الأزهر؛ لكنه يرغب فى الوقت نفسه أن يتجاوز هذه الحدود التقليدية ، وأن يصل إلى مرحلة الحديث ، أى إلى الجامعة .

ولكنه يصطدم بالواقع الحديث إلى درجة ما ، ويبدو ذلك واضحاً حين يحاول أن يدخل مع خادمه الأسود إلى الدرس . ولم يكن لهذا الخادم بطاقة تمنع من الدخول بالرغم من تضرعات الفتى وأصحابه(٧١) . ويدل هذا المثال على أن الجامعة ، بوصفها مؤسسة حديثة ، لم تقم بالإجراءات اللازمة للطالب المكفوف . أو بعبارة أخرى ، حدثت مشكلة الفتى مع الدخول لأنه تجاوز دوره التقليدى المناسب ، أى طلب العلم فى الأزهر . ونستطيع بصورة عامة أن نقول إن الفتى الضرير قد واجه التحديات الاجتماعية إلى أن وصل إلى غرضه المقصود .

ولدينا مثال آخر لهذه الظاهرة يدل على مثابرة البطل حينما يصر على السفر إلى فرنسا ضمن البعثة الجامعية(٧٢) . وبالرغم من اعتراضات الجامعة ــ ولم تكن لها علاقة بعماه ــ فلقد خالف الآراء التقليدية المتعلقة بالعميان ، وخط لنفسه طريقاً حديثاً .

ويتألف الطريق الحديث من مغادرة مصر والدخول فى نظام اجتماعى جديد ، له متطلباته وتوقعاته الخاصة بالنسبة إلى العميان ، كما سنرى فيما بعد ؛ فقد اشتمل هذا على تكيفات جديدة مع العادات الغربية . ولكن الجدير بالذكر أن الراوى لا يتناول المشاكل التى يواجهها الفتى فى فرنسا بوصفها سجناً يقيده ، بل يتناولها بوصفها تحديات يواجهها .

ونتيجة لذلك يحاول الفتى عند رجوعه إلى مصر أن يثبت أن إفلاته من أدوار العميان التقليدية قد تم . ويبدو ذلك من خلال حادثين فى نهاية الجزء الثالث لـ « الأيام »؛ إذ اختار البطل تاريخ اليونان موضوعا لدرسه الأول فى الجامعة . وقد أثار دهشة الكل حينما طلب خريطة اليونان ليبدأ بالوصف الجغرافى ، كما هى العادة ؛ فالمفروض أن الضرير لا يدرس بواسطة الخريطة . لكن الفتى حفظ الوصف الجغرافى لليونان بمساعدة زوجته وخريطة بارزة، واستطاع على هذا النحو أن يقدم الوصف الجغرافى لليونان عن طريق خريطة عادية(٧٣) .

وتنبع أهمية هذا الحادث من نقطتين؛ إذ تمثل هذه القصة ــ أولاً ــ عن طريق ضمنى رداً على قصة سابقة وقعت فى فرنسا ، حيث أمتحن الفتى هناك فى الجغرافيا وكاد يخفق فى الامتحان لأنه ظن أن الممتحن سيركز أسئلته على أنواع الجغرافيا المفهومة عند الطالب بوصفه طالباً ضريراً(٧٤) . ويتعلق السبب الثانى والأهم برفض الفتى أن يغير درسه من أجل العمى ؛ ولم يحاول أن يقيد نفسه بآراء الناس عن إمكانات أستاذ مكفوف .

وتتعلق القصة الثانية فى نهاية الجزء الثالث من « الأيام » بمؤتمر دولى للعميان أقيم فى مصر؛ إذ دعا رئيس الجامعة الفتى للاشتراك فى هذا المؤتمر؛ لكنه رفض ؛ لأنه لم يرد أن يلعب الدور الرسمى للمكفوف(٧٥) .

وتؤكد هذه القصة كما تؤكد الأجزاء الثلاثة من « الأيام » رفض البطل الأدوار الاجتماعية التقليدية المفروضة على الضرير . ويتجاوز هذا الرفض مع رفض أية محاولة يحاولها المجتمع لكى يحصره أو يحبسه فى الدور الإجتماعى للعميان . ونستطيع أن نفهم الكتاب بأكمله على هذا النحو ، بوصفه احتجاجاً على الدور الاجتماعى الذى يحدده المجتمع للضرير . ونجد سمات واضحة ، تفصل بين الأدوار الحديثة والأدوار التقليدية ، وترجع إلى أن الفتى يحاول أن يخط طريقاً لنفسه فى العالم الحديث الأكثر دنيوية .

وتمثل الأدوار التقليدية التى يهرب منها الفتى أدواراً مرتبطة بالمؤسسة الدينية . فمن الواضح أن المجتمع الإسلامى التقليدى قد حدد مكاناً ودوراً للمكفوف . وقد احتملها الفتى إلى درجة ما ؛ لأنه قد عاشها باقتناع لعدد من السنين . فرفضه هذه الأدوار هو بالفعل رفض للمجتمع الإسلامى التقليدى ؛ أى أن هذه الحركة – فى مجاوزتها هذه الأدوار التقليدية – هى حركة خروج على المجتمع الإسلامى التقليدى ، ودخول فى مجتمع حديث مختلف ، مازال جنينياً . وهذا الخروج يعنى تدعيم هذا الجنين .

أما ڤيدى فقد سلك طريقاً مختلفاً ، عندما نتكلم عن الدور التقليدى. ويقدم لنا نصه ما نستطيع أن نعتبره مهناً معينة أو اختيارات محددة للعميان ، تتمثل فى ثلاثة أدوار متميزة .

لكن هذه الأدوار لا تمثل إطلاقاً مراحل يعبرها البطل ، بل تمثل إمكانات متناوبة لحياة الضرير فى مجتمع ڤيدى ، أى الهند المعاصرة .

ولعل الدور الأهم نفسانياً بالنسبة إلى الولد هو الدور الأكثر تقليدية ، دور الشحاذ . وعندما يفسر والد ڤيدى الأسباب التى دفعته إلى إرسال الطفل إلى المدرسة يقول له إنه كان يرى العميان فى الشارع يتعثرون وهم يحملون عصا فى إحدى يديهم وكأسا من الصفيح فى اليد الأخرى[٧٦] ؛ بمعنى أنهم شحاذون . ويقدم النص أيضاً محتويات كتيب للمؤسسة التبشيرية الأمريكية فى مدينة بمباى . يشير هذا الكتيب إلى وجود عائلات تعمى أولادها عمداً لكى يعيشوا حياتهم شحاذين[٧٧] .

ويبدو هذا الدور فى بداية النص بعيداً عن حياة البطل الواقعية . لكنه موجود كعنصر ضمنى فى النص . ولقد كان أحد زملاء ڤيدى شحاذاً قبل مجيئه إلى المدرسة[٧٨] ؛ بمعنى أنه كان لڤيدى معرفة ما بهذا الدور . وتدل هذه الأمثلة الثلاثة بالإضافة إلى ذلك على النتيجة العامة نفسها : فوالد ڤيدى والمدرسة التبشيرية هما اللذان يشتركان فى إنقاذ الصبى من هذا المصير المؤلم . لكن أهم مثال لهذه الظاهرة يحدث فى المحطة ، حينما كان ڤيدى ينتظر القطار مع عائلته وهو على طريق الرجوع إلى المدرسة . كان الوالدان يتبادلانه بينهما ، فخاف . وبعد قليل أقبل عليهم شحاذ . حاول الحمال أن يطرده لكن والدة ڤيدى همست لزوجها وكأنها لا تريد أن يسمع الولد حديثها : « اعطه شيئاً . إنه أعمى » . ويضيف الراوى أنه فكر حينئذ فى إمكان أن ينتهى شحاذاً . وازداد خوفه[٧٩] .

ولا يدل هذا المثال على أهمية دور الشحاذ كدور اجتماعى موجود فحسب ، بل يدل – إلى جانب ذلك – على ارتباطه الخاص بالبطل ؛ بمعنى أن ڤيدى كان يخشى أن يلحقه هذا الدور شخصياً . ذلك على الرغم من أن القارئ يعى أن هذا الخوف غير واقعى بسبب ثراء عائلة ڤيدى . وقد أثر هذا الحادث – فى الحقيقة – على الصبى تأثيراً عميقاً . فهو مرتبط بخاتمة النص التى تكلمنا عنها من قبل . يهرب ڤيدى من غرفة زميلته فى الحى الفقير « وقد أهاج فيه صوتها الشاحذ ذاكرة أكثر بكارة، وخوفاً قديماً »[٨٠] . هذا التلميح إلى الخوف القديم يشير إلى إحساس الصبى الأصلى بواقع الشحاذة ، وإلى أن هذا الإحساس كان موجوداً على مستوى لا واع ، من أنه لم يتخلص من هذا الخوف تماماً . ولذلك فإن دور الشحاذ ظل يمثل دوراً اجتماعياً محتملاً ، ودليلاً أساسياً على التقاليد فى حياته .

لكن لا تتكون المواجهة بين التقليدى والحديث فى نص « ڤيدى » من هذا الدور فقط ؛ فالنص يقدم أدواراً أخرى تتعلق بالمكفوفين . وقد أشرنا سابقاً إلى أن وجود ڤيدى فى مدرسة العميان كان راجعاً إلى إرادة والده التى تريد الاستقلال الكامل لابنه الضرير ، أى أن تدريب ڤيدى فى المدرسة قد حدد له دوراً اجتماعياً ما . وبما أن ڤيدى كان ابن طبيب ، لم يكن تدريبه فى المدرسة هو تدريب زملائه الأيتام نفسه .

ويؤدى ذلك إلى ظهور دورين اجتماعيين فى المدرسة . ونستطيع أيضاً أن نضع هذين الدورين مع دور الشحاذ فى مراحل التدرج من التقليدى إلى الحديث ، ذلك التدرج الذى نراه يمثل – عند ڤيدى – طريقاً متصلاً من السلبى إلى الإيجابى .

لقد علموا الطلبة فى المدرسة – على سبيل المثال – صناعة الكراسى بالخيزران[٨١] . وتمثل هذه المهنة بالفعل مهنة غربية تقليدية للعميان . ولا تختلف هذه المهنة عن الدور التقليدى الإسلامى للكفيف ، وهو دور المقرئ ، بل تختلف عن الدور التقليدى الهندى ، وهو دور الشحاذ[٨٢] .

ويسأل ڤيدى عند رجوعه إلى بيته فى خاتمة الكتاب عن زملائه فى المدرسة . ويبدو أن أنجحهم قد أصبح « مدلكاً » أو معالجاً بطريقة « التدليك » . فيقول عندئذ : « حاسة اللمس – الأصابع التى تقرأ ، الأصابع التى تستكشف ، الأصابع التى تشفى كالدهان الأخضر لحكيمجى »[٨٣] .

ويشير هذان المثالان إلى مهن للمكفوفين . وتقع أهمية هذه المهن فى تمثيلها إمكانات اجتماعية تحرر الضرير وتساعده فى الحصول على حياة مستقلة . لكن للمثال الأخير أهمية أخرى تتجاوز المهنة نفسها ؛ إذ يربط الراوى – أولاً – المهن نفسها بحاسة اللمس ، أى بحاسة تميز الضرير عن البصير ؛ بمعنى أنه

يؤكد أن الضرير، بالرغم من استقلاله، يبقى محبوساً فى دوره. ويربط الراوى – ثانياً – هذه المهن بعالم «حكيمجى». وكان حكيمجى – كما يصوره لنا النص – «طبيباً» يمارس الطب «اليونانى» أو – بالأحرى – الطب الشعبى[٨٤]. وبالرغم من أن أبا البطل؛ أى الطبيب الذى درس فى الغرب – كان يعتبر «حكيمجى» طبيباً دجالاً، كانت الأم تظنه أحسن طبيب فى مدينة لاهور[٨٥]. فهو يمثل الطب التقليدى ومغزاه السلبى، الذى سنتناوله فيما بعد. ويكفينا أن نقول هنا إن ارتباط المهن «بحكيمجى» يشير إلى ارتباطها بالعالم التقليدى. ذلك على الرغم من أن هذه الوظائف ليست تقليدية فى المجتمع الهندى؛ إذ تمثل وظائف تتعلق بالتدريب الغربى للعميان، وليس بالتقاليد الهندية نفسها. لكنها تظل مرتبطة بالتقاليد وسلبيتها فى رؤية الراوى/ البطل؛ بمعنى أننا إزاء مرحلة على الطريق المتصل من التقليدى إلى الحديث.

ومع أن هذه الأدوار موجودة فى النص فهى لا تهدد البطل تهديداً واقعياً. وذلك لأن دور ڤيدى قد حدد منذ البداية؛ إذ يدل وجوده فى المدرسة – أولاً – على أن أباه أراد – كما قلنا سابقاً – توفير الاستقلال له. يضاف إلى ذلك أنه – من ناحية ثانية – لم يسلك فى تدريبه – حتى فى المدرسة – الطريق نفسه الذى سلكه الأطفال الآخرون، فتعلم لغة «البرايل» معهم[٨٦]. لكنه منع عن الدروس الأخرى، كدرس الموسيقى أو درس صناعة الكراسى الخيزرانية[٨٧]؛ وذلك لسبب بسيط، فسره له مدير المدرسة، عندما قال إن جلد أصابع هؤلاء الأولاد الذين يمارسون الموسيقى والخيزران قد يصبح خشناً، «فلا يستطيعون أن يقرأوا البرايل جيداً». أما ڤيدى فكان يتمنى له والده «تمنيات عالية»[٨٨]. فخصصت له – كما هو واضح – مهنة فكرية بدلا من المهنة اليدوية. ويبين لنا النص أن هذه المهنة ستشتمل على أحدث طريقة للتعليم. ونقرأ – على سبيل المثال – عن محاولات كل من مدير المدرسة ووالد الطفل فى أن يبعثا به إلى مدرسة خاصة فى أمريكا.

ومن الجدير بالذكر أن مستواه الاجتماعى كابن طبيب قد ساعده – بالطبع – على بلوغ هذا الهدف. ولم يعبر الفتى هنا – على عكس الفتى فى «الأيام» – المستويات التقليدية السائدة فى المجتمع، بل حصل على دوره الحديث دون تجربة شخصية مباشرة، أى دون مواجهة حادة مع الأدوار الأخرى.

ولذلك تختلف سيرة ڤيدى عن سيرة طه حسين التى كانت بالفعل قصة صراع بطولى ناجح. وبينما ينبئ الحديث عن الأدوار الاجتماعية الأخرى فى نص «ڤيدى» عن خوف بالغ، نجد البطل فى «الأيام» يواجه كثيراً من التجارب والمعاناة، تنتهى بانتصاره. لكن هذا الاختلاف فى النصين لا يمنع كلا المؤلفين من تأكيد رفضها الشخصى للأدوار التى تفرض على المكفوفين الآخرين؛ فلمفهوم الاختلاف بين البطل والمكفوفين الآخرين مكان مركزى فى كلا النصين.

ونلاحظ أن هذا الاختلاف يبدو حتى فى المظهر الجسدى لكلا البطلين: يقول الراوى فى الجزء الأول من «الأيام» إن الفتى كان «مسرعاً مع قائده إلى الأزهر»، ويضيف: «ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التى تغشى عادة وجوه المكفوفين»[٨٩]. بمعنى أن وجه الفتى يختلف عن وجوه العميان، أى أن الفتى لا يبدو ضريراً. أما فى نص «ڤيدى» فلدينا الخلاف نفسه؛ إذ عندما يصل ڤيدى إلى المدرسة يندهش مدير المدرسة من مظهره كولد «عادى مبصر». ولذلك لم يعتبره لأول وهلة تلميذاً فى المدرسة. بل «استمر فى ظنه» أن ڤيدى كان مبصراً – حتى بعد أن قدم الصبى له – كما قال المدير نفسه من أنه: «لم يرقط لطفل ضرير عينين عاديتين إلى هذه الدرجة، أو وجهاً مشرقاً بنفس القدر»[٩٠]، بمعنى أن ڤيدى يختلف من خلال قسمات وجهه وعينيه ومظهره العادى عن الصورة المألوفة للأولاد المكفوفين الآخرين.

يمتاز البطلان – إذن – بالسمة نفسها، وهى اختلاف مظهرهما عن بقية المكفوفين. وتمثل هذه الظاهرة – من ثم – انعكاساً ظاهرياً لاختلاف باطنى عن العميان الآخرين. ويمثل هذا الاختلاف الباطنى – بدوره – نوعاً من المبرر لرفض الأدوار التقليدية للضرير.

ومن الجدير بالذكر أن كلا البطلين يقدم المغزى السلبى الثابت نفسه للأدوار التقليدية؛ وذلك بالرغم من اختلاف تجربتيهما الشخصيتين عن تجارب هذه الأدوار التقليدية، وبالرغم من أن الأدوار – كدور الشحاذ أو دور المقرئ – تبدو لنا مختلفة جداً بسبب اختلاف طبيعتها. وقد يجاوز الكاتبان – فى الحقيقة – هذه الفكرة عندما يربطان العمى مباشرة بالتقاليد. ونستطيع أن نرى هذا بوضوح أكثر، حين ننظر بدقة فى حديثهما عن هجوم العمى (أو بدايته).

العمى والتقاليد

يمثل هجوم العمى مكاناً مركزياً لحوادث عدة، تعبر بوضوح عن علاقة العمى بالتقاليد. وذلك بالإضافة إلى أن هجوم العمى نفسه ذو أهمية عاطفية عميقة. وسوف نفحص هذا العنصر من وجهة نظر هجوم العاهة أو بدايتها بشكل خاص، ومن خلال تقديمها النصى؛ بمعنى أننا سوف نتساءل عن الترتيب النصى، وأهمية الحوادث المرتبطة ببداية هذه العاهة.

أصيب كلا البطلين بالعاهة فى طفولتيهما، ولم يولدا بها. وأصبح كلاهما دريئة لنوع من الهجوم مصدره هذه العاهة. ويحتل هذا الهجوم أهمية نصية يقينية.

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من أن كلتا الترجمتين الشخصيتين تركز على وصف حياتى البطلين بعد إصابتهما

بالعمى ، يستغرق كلا النصين حيزاً لافتا لوصف ظروف هذه الإصابة . ويميل كلا النصين - أيضاً - إلى تقسيم هذا الوصف وتوزيعه على أماكن مختلفة من الكتابين .

وأولّ حادث يرتبط بإصابة الصبى بالعمى فى « الأيام » يصل إلينا مع ملحوظة فى بداية الجزء الأول عن عينى الفتى « المظلمتين » . لقد كانت أمه « تفتحهما واحدة بعد الأخرى ، وتقطر فيهما سائلاً يؤذيه ولا يجدى عليه خيراً ، وهو يألم .. »[٩١] . ويترك الراوى هذا الموضوع ولا يرجع إليه إلا فى نهاية الجزء الأول ؛ بمعنى أنه لا توجد للقارئ أية معرفة بعلة عمى الفتى إلا فى نهاية الجزء .

ويقول الراوى أثناء الحديث عن مرض أخت الفتى ووفاتها : « ولنساء القرى ومدن الأقاليم فلسفة آثمة وعلم ليس أقل عنها إثماً . يشكو الطفل وقلما تعنى به أمه .. وأى طفل لا يشكو ! إنما هو يوم وليلة ثم يفيق ويبل ، فإنّ عنيت به أمه فهى تزدرى الطبيب أو تجهله ، وهى تعتمد على هذا العلم الآثم ، علم النساء وأشباه النساء . وعلى هذا النحو فقدت هذه الطفلة الحياة »[٩٢] .

تقود هذه القطعة النصية إلى عدة نقاط مهمة جداً . تتعلق النقطة الأولى بعلة العمى نفسها ؛ إذ نكتشف لأول مرة أن الولد أصيب بالرمد ، وأن هذا الرمد أدى إلى ضياع بصره . وتتعلق النقطة الثانية بنوعية العلاج ؛ فندرك مباشرة أن العلاج لم يكن يتبع قواعد الطب الحديث بل طرائق العلاج التقليدى ، أى الحلاق . وتذكرنا هذه الإشارة إلى علاج الحلاق بالملحوظة الأولى فى بداية الكتاب عن « السائل » الذى وضع فى عينى البطل . لكن الراوى لا يكتفى بذكر العلاج ؛ إذ يتكلم عن بداية العمى من خلال حديث عن وفاة الأخت ؛ بمعنى أننا إزاء نص معقد على مستوى الترتيب ومستوى المعانى . وهجوم العمى مُدْخَل* (embedded) فى قصة الأخت ؛ إذ تبتدئ القطعة بمرض البنت ثم تنتقل إلى الحديث عن فقد عينى البطل ، ومن ثم ترجع إلى البنت وفقدها الحياة . ونحن إزاء ظاهرة أدبية تتكون من إدخال فى إطار النص ؛ بمعنى أن قصة بداية العمى موجودة داخل قصة موت الأخت أو فى إطارها . ومن ثم فإن قصة العمى تابعة لقصة الموت من وجهة نظر أدبية . وبما أن الكتاب ترجمة شخصية لطه حسين ، تبدو تبعية قصة بداية العمى لقصة موت الأخت لافتة فى أهميتها . ويقود هذا الارتباط بين هجوم عمى الفتى وبين موت أخته إلى تقديم الحادثين بوصفهما معلولين للعلة نفسها ، مما يؤدى إلى تكبير أهمية هذه العلة . ويتناول النص هذين الموضوعين من خلال مهاجمة طريقة العلاج التقليدية ، ومن ثم التقاليد بصورة عامة . ويبين النص أن التقاليد هى المسؤولة عن عمى الفتى كما أنها المسؤولة عن وفاة أخته . لكن هذه التقاليد ليست مفهوما محايداً ، يشير إلى عادات المجتمع برمتها ، أو إلى الظروف المادية أو الاجتماعية برمتها ، إذ يربط الراوى العلاج التقليدى بعالم النساء . إن الأم هى التى « تزدرى الطبيب أو تجهله ، وهى تعتمد على هذا العلم الآثم ، علم النساء .. » ؛ بمعنى أن الأم تمثل بالفعل الآراء التقليدية التى يعاكسها الراوى بالطبيب أى بالعلم الحديث . وإذا تذكرنا أن الأم هى التى وضعت السائل فى عينى الصبى ، ظهرت لنا العلاقة بوضوح أكثر .

ويقوى اختيار الكلمات من هذا الوضوح ؛ فالإشارة إلى « علم النساء » بدل « العلم الشعبى » - على سبيل المثال - تدل على مواجهة ما بعلم الرجال ، ليصبح الجو العام فى هذه القطعة النصية معادياً للنساء .

ولدينا - على هذا النحو - علاقة تربط بين الطب التقليدى - وطبيعته غير الناجعة - وبين العمى والأم . ومن الجدير بالذكر أن مقدمتنا الأولى لموضوع العمى قد اشتملت على تجميع لهذه المعانى بالذات . فى الحديث الأول لا يقول لنا الراوى سوى أن الأم وضعت « السائل » المؤلم فى عينى الفتى .

لكن لإخبارنا ببداية العمى عند الصبى ميزة أخرى ، أشرنا إليها باختصار ، وهى الارتباط النصى بين العمى والموت . ويقود هذا الارتباط النصى - بدوره - إلى ارتباط معنوى ؛ إذ يستعمل الراوى - أولاً - الكلمة نفسها فى حديثه عن العمى والموت ؛ فيقول « فقد صبينا عينيه » ، و« فقدت هذه الطفلة الحياة » . ويضع الراوى - ثانياً - الفقد الأول إلى جانب الفقد الثانى . وتشرح هذه العملية النصية كلا الفقدين من خلال الآخر ، بمعنى أننا ندرك العمى بوصفه نوعاً من الموت .

وثمة نقطة إضافية تتعلق بارتباط العمى بالتقاليد فى « الأيام » ؛ إذ عندما يتحدث الراوى عن التقاليد الشعبية والفقهاء يتكلم عن قطع من الأوراق (الأحجبة) كان يكتبها الفقهاء .

« وكانوا يزعمون للناس أن ابتلاع هذه القطع من الورق يصرف عنهم ما تأتى به « الخماسين » من المكروه ، ويصرف عنهم الرمد بنوع خاص »[٩٣] .

والقارئ الذى يمتلك - لأسباب مختلفة - معرفة بعمى الفتى يدرك أهمية الإشارة إلى الرمد ودلالتها . لكن الراوى لم يعلن - قبل هذا الحديث عن الفقهاء - أن الرمد قد سبب عمى البطل . ويشير هذا الحادث - من ثم - إلى الكلام عن بداية العمى قبل حدوثه . ولهذه الإشارة دور فى الترتيب النصى لهذه الحوادث .

وكما قلنا سابقاً ، فإن الراوى يقدم هجوم العمى من خلال حديثين مختلفين : أولهما حديثه عن السائل الذى يؤذيه فى أوائل الجزء ، وثانيهما : بداية العمى فى نهاية هذا الجزء . ولقد قدمت هذه البداية بوصفها قصة تدخل فى قصة أخرى ، بمعنى أن علة العمى تظهر متأخرة ، لتتبع القصة الثانية فى النص .

وكأن الراوى لم يستطع أن يطرق الموضوع إلا من خلال موضوع ثان ، وهو وفاة الأخت ، فهو يدخل الكلام عن العمى فى الموضوع الثانى ، ثم يهرب منه . راجعاً إلى وفاة الأخت . ولذلك لا يمثل الحديث عن بداية العمى والمشاعر التى تنجم عنه موضوعا يتكشف تكشفاً مباشراً .

نحن إذن إزاء ظواهر مختلفة استنتجناها من خلال تحليلنا لهجوم العمى فى نص « الأيام » . ومن الواضح أنها تربط بين العمى والتقاليد ، ومن ثم تقتضى حكماً سلبياً على هذه التقاليد .

وتضطرنا المقارنة بين نص « الأيام » ونص « قيدى » إلى أن نقدم هذه الظواهر من خلال ترتيب منهجى معين :

١ ـ علاج العينين بالطب التقليدى والطبيعة السلبية لهذا العلاج وإخفاقه .
٢ ـ علاقة الأم بالعلاج التقليدى ، ومن ثم إيذاء العلاج للصبى .
٣ ـ مهاجمة العادات التقليدية من خلال الحديث عن الأم (والنساء) .
٤ ـ علاقة العمى بالموت .
٥ ـ تجزيئ النص لحديث الراوى عن هجوم العمى أو بدايته ، بمعنى أن هذا الحديث يأتى مفرقا فى أمكنة مختلفة من النص .

وقد يبدو هذا التحليل بعيداً عن عالم قيدى . ذلك لأن أباه كان طبيباً ، درس فى الغرب ، ولم ينشأ الولد فى قرية فقيرة .. الخ . لكن ما يثير الدهشة أن العناصر الخمسة موجودة كلها ، مع تعديلات بسيطة فى نص قيد مهتا .

أصيب بطل « قيدى » بالعمى كما قلنا سابقاً فى طفولته . لكن ـ على عكس الصبى فى « الأيام » ـ لم يكن سبب العاهة راجعاً إلى الرمد بل إلى مرض « الالتهاب السحائى »[٩٤]

وأول الكلام عن بداية عمى الصبى حديث طويل للأب ، وهو يفسر لابنه الأسباب التى دفعته إلى اختيار المدرسة الخاصة للعميان . وحالما يبدأ الأب كلامه ، يضيف قيدى جملة تبدو كأنها مجرد إكمال للمعلومات ؛ إذ يعلن أنه أصيب بالعمى بسبب الالتهاب السحائى وهو طفل لم يجاوز الرابعة من عمره . ونعرف من خلال هذا الحديث الطويل أن الطبيب كان يحاول أن يجد مدرسة مناسبة للطفل ، بينما كانت الأم تحاول أن تعالجه بالأدوية « التدجيلية » من المعالجين ، على طريق الإيمان . ويعلن لنا الأب أن الأم وجهت اللوم إلى المرأة المسيحية التى تزوجها عم قيدى ، بسبب تأثيرها الشرير الذى كان سبب هذه العاهة[٩٥] . هكذا نتعرف ـ أثناء هذا الحديث الأول ـ المواقف التقليدية والخرافية للأم ، فضلاً عن الارتباط بين التقاليد والأم وبين الطب الشعبى الضار . ومن الجدير بالذكر أن الحديث عن هجوم العمى أو بدايته يجئ تابعا للحديث عن موضوعات أخرى ، على النمط نفسه الذى أشرنا إليه فى نص طه حسين .

ويبدو الأب ـ أيضاً ـ مصدراً لمعلومتين إضافيتين عن سبب العمى ، تأتى كلتاهما متأخرة فى النص . وعندما يصاب قيدى بمرض التيفود ، يخاف أبوه لأن الأطباء قد تأخروا فى التشخيص . وقد وجه اللوم إلى تأخر الأطباء فى تشخيص الالتهاب السحائى الذى كان سبب عمى ابنه[٩٦] . ويقول لابنه فى حديث آخر إن دواء البنسلين قد وصل إلى الهند متأخراً ، ولهذا السبب لم يستعمل فى علاج مرضه[٩٧] .

ويقودنا هذا إلى نقطتين . أولاً : يلوم النص النظام الطبى فى العالم الثالث لتقصيره فى علاج الولد . وتختلف هذه الظاهرة عن مثيلتها فى نص « الأيام » ؛ لأنها لا توجه اللوم مباشرة إلى التقاليد ، بل تشير بوضوح إلى أنه كان بإمكان الصبى أن يشفى من عماه لو عولج بالطب الحديث ؛ بمعنى أن العمى لا يزال مرتبطا بعدم وجود التمدن . ثانياً : أن وسيلة تعرف المعلومات الطبية المرتبطة ببداية العمى هى الأب .

أما والدة قيدى فهى تتعلق ـ كما لاحظنا ـ بالعلاج التقليدى . ويتناول الراوى هذه النقطة مرات عِـدة بإسهاب ؛ عندما يرجع الولد إلى بيته أثناء عيد الميلاد ، يسأل عن خادمته المسماة « أَجْميرُو » ، فيعرف أنها رجعت إلى بلدها . وعندئذ يطيل قيدى الحديث عن أَجْمِيرُو تلك التى كان يذهب إليها كلما أراد شيئاً ، بدل أن يذهب إلى أمه . ولم يستطع أن يفكر فى أمه دون « خوف من الألم » ؛ لأنها كانت تأخذه إلى الدجالين الذين « وصفوا المحلولات اللاذعة لإعادة بصرى، وضربونى بغصون البتولا لطرد العين الحاسدة »[٩٨] .

وعلاقة الأم بالعلاج التقليدى واضحة . لكن أهم من ذلك هو وجود الخوف من الألم المرتبط بها . ويقود هذا الإحساس بالخوف ـ بدوره ـ إلى تباعد نفسانى عن الأم . ويكرر البطل الظاهرة نفسها ، أى الألم والتباعد عن أمه ، من خلال ملحوظة عن أجميرو ، فى حديث آخر يتركز على حكيمجى الذى يمثل الطب التقليدى . وكانت الوالدة تعتبره ـ كما قلنا سابقاً ـ أحسن طبيب فى مدينة لاهور ، بالرغم من أن الوالد ـ أو الطبيب الحقيقى ـ اعتبره « دجالا » . وبعد أن أصيب الولد بالعمى نقل من المستشفى إلى بيت جده . وفى هذا البيت كانت أمه تأخذه وتقطر « المحلول اللاذع » فى عينيه . كانت تقول له عندما يصيح« إن المحلول جاء من حكيمجى، وإن الإحساس باللذغة سرعان ما ينتهى » . ويقول حكيمجى إن القطرات ستجعله مبصراً . ويضيف الراوى حينئذ أنه حين كان يحتاج إلى شئ لم يكن يطلبه من أمه ، بل من أجميرو[٩٩] .

ونلاحظ من خلال هذه الأمثلة وجود العادات التقليدية وعلاقاتها وارتباطها بالأم وألم البطل . ومن الجدير بالذكر هنا أن الأم ترتبط ـ فى كل الإشارات ـ بألم العلاج .

ويبرز تعلق الأم بالعادات التقليدية فى مثال آخر ، عندما يتكلم الراوى عن أخيه ، إذ كانت الأم تلبسه الفساتين فى طفولته . وقد بدا هذا الأمر غريبا لقيدى ، لكنه عرف بعد سنين سبب هذه العادة . فقد كانت أمه تتهم العين الحاسدة بأنها سبب عماه ، ذلك على الرغم من أنه كان وسيما ، سليم البدن فقررت أن تلبس الأخ الفساتين لتجنب العين الحاسدة[100] .

وتظهر الأم فى نص « قيدى » بوصفها عنصراً يعبر عن التقاليد . وتمثل التقاليد والأم قوة سلبية فى النص ، وتغدو مصدراً للألم .

لدينا ــ إذن ــ عند قيد مهتا المجموعة العامة نفسها من الأفكار المرتبطة بالعمى ، وهى تلك التى نجدها ماثلة فى نص طه حسين . لكن النص لا يتهم التقاليد مباشرة بإحداث العاهة ، بل يربط هذه العاهة بعدم وجود التمدن . وقد رأينا الألم الذى تسبب فيه الطب الشعبى فى كلا النصين ، ولاحظنا ــ أخيراً ــ ارتباط الأم بالطبيعة السلبية للتقاليد والألم . لكن نص « قيدى » لا يهاجم الأم والنساء بالطريقة نفسها التى توجد فى « الأيام » . إذ يدل نص طه حسين ــ أولا ــ على إهمال الأم، بينما يربط نص قيد مهتا بين سلوك الأم وحبها لابنها[101] . ويختلف النصان لسبب آخر ؛ فعندما يتكلم طه حسين عن « علم النساء » يهاجم ــ ضمنا ــ النساء . أما قيد مهتا فيوازن بين خوفه من أمه وجاذبية أجميرو التى أعطته المحبة دون الألم .

ويصادفنا عند طه حسين مفهوم يربط العمى بالموت ، ونلاحظ عند قيد مهتا صدى لهذا الارتباط . وقد أشرنا سابقا إلى خادمة قيدى المفضلة ، أجميرو ، التى أراد أن يراها عند رجوعه إلى البيت ، لكن قيل له ــ بعد أن سأل عنها مرات عدة ــ إنها سافرت إلى بلدها . واستمر فى السؤال عنها إلى أن قال له أبوه أخيراً إنها توفيت ، مفسرا له أسباب موتها . لكن الولد ظل ينادى اسم أجميرو فى البيت . فأكد له أحد الخدم أنه سيلعب معه قائلا : « لقد راحت أجميرو كعينيك ياقيدى بك »[102] .

ويختلف هذا النص من حيث إشارته إلى علاقة العمى بالموت عن نص طه حسين . أولا : يدخل الراوى فى « الأيام » ــ كما رأينا ــ قصة فقد الصبى بصره فى قصة موت أخته . أما نص « قيدى » فيقدم موت أجميرو أولا ، ليربط بينه وبين عمى الولد . ولكن كلا النصين يستخدم تراكيب نحوية متشابهة فى التعبير عن توازى العمى والموت ، بمعنى أن نص « الأيام » يتكلم عن « فقد » البصر و « فقد » الحياة ، بينما يعبر نص « قيدى » عن الظاهرة نفسها ، من خلال استخدام حرف التشبيه « كـ » (like) . والمغزى ــ فى كلا النصين ــ هو المغزى نفسه : رؤية العمى بوصفه نوعا من الموت . ولكن يتحدد الفارق بين النصين على أساس أن التوازى فى نص « قيدى » يركز على فكرة الخلود .

ومن الواضح أن الحوادث المرتبطة ببداية العمى فى « قيدى » متفرقة خلال النص ، بصورة تفوق ما هى عليه فى « الأيام » ، لكن المغزى يشابه المغزى الذى لاحظناه فى « الأيام » . وإذا نظرنا بدقة فى الحديث الأول ، والأهم ، وفى الإشارتين الطبيتين إلى هجوم العمى ، لاحظنا وسيلة أسلوبية مهمة . ذلك لأن كتاب « قيدى » ــ كما قلنا سابقا ــ منقول من خلال ضمير المتكلم . لكنه ــ يستخدم ــ أحياناً ــ متكلمين آخرين ؛ إذ نجد قصصا أو ملحوظات منقولة من خلال رواة آخرين ، كالأب ــ على سبيل المثال . ويمثل الوالد ــ فى هذه الأمثلة التى نهتم بها ــ الراوى ، إما مباشرة وإما من خلال كلامه المنقول بصيغة الغائب ؛ بمعنى أن البطل/ الراوى يصف ما قاله الأب أو ذكره بدلاً من أن يتحدث مباشرة .

ويشير هذا التغيير إلى عملية إبعاد نصى ، كأن الراوى الأصلى ، وهو البطل الذى ينقل الكلام من خلال ضمير المتكلم ، يرفض المسئولية الروائية فى هذه الأمثلة ، ومن ثم يبعد نفسه عن النص . ونستطيع أن نقول ــ بعبارة أخرى ــ إن الراوى لا يريد أن يطرق الموضوع مباشرة ، فيطرقه على لسان شخصية ثانية . ويبدو موضوع بداية العمى ذا مغزى فى هذه الحالة ؛ إذ ينتقل الحديث المرتبط به فى النص إلينا عن طريق لسان الأب ، وعلى نحو يبعد فيه الراوى نفسه عن هذا الموضوع بالذات .

وتخلق رواية ضمير المتكلم وكتابة العمى ــ عادة ــ عند قيد مهتا وصفاً أدبياً ذاتياً شخصياً . ومغزى التغير فى هذه الحالة هو تجنب الوصف الذاتى لبداية العاهة ، أو لأية موازنة بين البطل قبل هذه البداية وبعدها . وتحدث إشارة إلى الحوادث الأخرى ــ كالعلاج « التدجيلى » ــ من خلال ضمير المتكلم ، ولكن فى مرحلة متأخرة من النص ، وفى سياق موضوعات أخرى .

الشرق والغرب

تدل هذه الملحوظات على مواقف مماثلة فى الترجمتين الشخصيتين بالنسبة إلى « التقليدى » و « الحديث » ، ذلك على الرغم من اختلاف التقاليد فى النصين . وقد أشرنا إلى صعوبة الفصل بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية ، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى . ولقد أدرك القارئ أن الكلام عن مواجهة التقليدى والحديث يدل ــ غالباً ــ على مواجهة الغرب . وتبدو العلاقة بين هاتين الثنائيتين واضحة فى موضوع ألمحنا إليه لكننا لم نعالجه تفصيلا .

هذا الموضوع هو موقف المجتمع من العمى . ويتعلق هذا الموضوع ــ بالطبع ــ بمسائل طرحناها سابقا : كالدور الاجتماعى للضرير أو صورته، لكن الموقف الذى نفحصه فى هذه الحالة يتألف من مفهوم قيمى مجرد للعاهة . وهكذا نتكلم عن موقف

يعبر عنه النص بوضوح ، وليس عن موقف يجب علينا أن نستنتجه ـ بوصفنا قراء ـ من حوادث أو ظروف موجودة فى النص .

نعلم من نص « قيدى » أن الموقف الهندى التقليدى ينظر إلى العمى بوصفه لعنة[١٠٣] . والموقف التقليدى مثل انتقاده ، كلاهما أمر واضح . لكننا نهتم ـ فى تحليلنا ـ بالسياق الذى يقدم من خلاله الموقف التقليدى؛ إذ يشرح الأب أسباب إعجابه بمدير مدرسة العميان ، ويرد هذا الإعجاب إلى أن المدير كان مسيحياً تعلم فى أمريكا . ويعنى ذلك أن الوالد يباعد بين معتقد المدير والمعتقد الجبرى عند الهندوس الذين يرون فى العمى لعنة . أما أمريكا فتشير إلى معرفة المدير بالأساليب « التقدمية » الغربية لتعليم العميان[١٠٤] . ولقد أراد الوالد ـ فضلا عن ذلك ـ أن يرسل البطل الضرير إلى الغرب ، بواسطة مدير المدرسة ، فكتب إليه طالبا المساعدة فى هذا الأمر ، وكان متأكداً من أن قيدى سيستفيد من الحياة فى المجتمع الغربى ؛ لأن هذا المجتمع أكثر تنوراً فى معاملة العميان من المجتمع الهندى[١٠٥] . ويقدم النص بذلك مواجهة بين الآراء التقليدية والآراء الحديثة أشبه بمواجهة الشرق والغرب .

ويوازى النص بين التقاليد والعمى مثلما يوازى بين الغرب وتخفيف العاهة . وتتمثل أفضل الأمانى المرتبطة بالولد الهندى الضرير فيما يمكن أن يتشابه به مع ولد فرنسى ضرير ـ مثل لويس برايل ، مخترع اللغة البارزة للعميان[١٠٦] .

ولكن الغرب يبقى بالرغم من ذلك شيئاً بعيداً أسطورياً ، إلى حد ما . فالغرب يمثل ـ أولا ـ مكانا سيسافر إليه البطل وليس مكانا قد سافر إليه من قبل . ومعرفتنا النصية بالغرب محدودة ـ لذلك ـ بمعرفة الراوى نفسه . ومعرفته هو بالغرب قليلة جدا . ولدينا فى النص ـ لهذا السبب ـ صور وأفكار عدة تتعلق بالغرب ، وهى أفكار وصور غير واقعية بل أسطورية .

يقول أحد الأولاد لقيدى ـ على سبيل المثال ـ إن البصر يرجع إلى المكفوفين فى أمريكا ، عندما يدرسون مع المبصرين . ويضيف أن هذا يحصل فى الولايات المتحدة؛لأن للناس هناك « عيون حياة كبيرة قوية »[١٠٧] . ونلاحظ ظاهرة مشابهة ، حين يتحدث الأولاد فى غرفة النوم عن محاولة إرسال قيدى إلى أمريكا ؛ إذ لا يصدق أحد منهم أن الرجل « الأبيض » أو المرأة « البيضاء » يمكن لأحدهما أن يكون ضريراً ، ويطلب الأولاد من قيدى أن يراسلهم ، بعد وصوله ليؤكد لهم ذلك[١٠٨] .

تدل هذه الأمثلة على وجود الغرب الأسطورى . وتتكون السمة الأسطورية من عدم وجود العمى فى الغرب بوصفه شيئا واقعيا ؛ بمعنى أن الأولاد يظنون أن الغرب عالم مثالى ، لا وجود للعمى فيه ، ذلك العمى الذى يرتبط ـ فى أذهانهم ـ بالشرق التقليدى .

ومن الجدير بالذكر أن صوت الراوى لا يقتبس هذه الصورة بالرغم من وجودها فى النص ؛ إذ ليس من المتوقع أن يقبلها القارئ . وواضح أن البطل الصغير لا يقبلها . ولذلك يمثل بحثها فى النص جزءاً من التصوير الساخر للبيئة فى هذه المدرسة التبشيرية . ومن اللافت للانتباه ـ فى « قيدى » ـ أن الراوى يتناول المسيحية المقترنة بالغرب من خلال موقف سحرى ثابت . على سبيل المثال ـ حكاية قيد مع ممرضة قابلها فى المستشفى . قالت له هذه الممرضة إنه سيبصر لو صلى للمسيح[١٠٩] .

أما نص طه حسين فيختلف اختلافاً مهماً عن نص قيد مهتا ؛ إذ لم تكن علاقة طه حسين بالغرب فى بداية الأمر علاقة مفروضة عليه ؛ بمعنى أن الفتى سافر إلى الغرب بإرادته الشخصية . وهو يسافر إلى الغرب حقا ويصف الظروف هناك حقا ، على عكس « قيدى » . ويؤدى ذلك ـ بالطبع ـ إلى وصف أكثر واقعية للغرب . ولذلك تختلف صفات طه حسين الواقعية عن صفات صورة قيد مهتا الأسطورية للغرب . ولكن هذا الاختلاف لا يرجع إلى أن قيدى لم يسافر إلى الغرب بل يرجع إلى أن صورة الغرب لا تلعب فى « الأيام » الدور نفسه الذى تلعبه فى كتاب « قيدى » ؛ إذ نجد صورة إيجابية للمستشرقين الغربيين فى مصر ، ومن ثم للعلم الغربى[١١٠] . لكننا لا نصادف الاتصال المباشر بين مواجهة التقليدى والحديث ـ بتداعياتها السلبية والإيجابية ـ وبين مواجهة الشرق والغرب . وعندما نرجع إلى المسألة التى بدأنا بها تحليل قيد مهتا ، ندرك ذلك بوضوح ، خصوصا فى النظر إلى العمى بوصفه لعنة .

وإذا بحثنا عن هذا المفهوم أو مفهوم مشابه له فى « الأيام » عثرنا على قول الفتى إن « العمى عورة » ؛ وهى كلمة تدل على العاهة والعار فى الوقت نفسه . لكننا نصادف هذا الفهم للعورة والعمى فى الغرب ؛ فمن العادات الجديدة التى تعلمها الفتى تغطية عينيه بالنظارات السوداء[١١١] . وتمثل هذه التغطية عادة غربية لم يصادفها البطل من قبل . وكان يفكر وهو جالس فى القطار فى أوروبا : « فيما حفظ من قول أبى العلاء إن العمى عورة ، وقد فهمه الآن على وجهه وهو يرفع يده بين حين وحين ليتحقق من أن ذلك الغطاء الرخيص الحقير مازال يستر عينيه اللتين كان يجب أن تسترا »[١١٢] .

والغطاء فى هذه القطعة النصية هو النظارات السوداء . وفى الصفحة نفسها يفكر الفتى فى الذين يسترون جسمهم ويسترون « عورة العمى »[١١٣] .

والاختلاف مع « قيدى » واضح من هذه الزاوية ، وهو اختلاف يؤكد أن الغرب ليس جنة للمكفوفين ، بالرغم من فوائده . أو بعبارة أخرى ، لا يضع طه حسين الغرب ـ على خلاف قيد مهتا ـ بوصفه العنصر الذى يعاكس تماما العالم التقليدى الذى يدينه . وإذا كان « الحديث » و« الغرب »

يندمجان فى نص « قيدى » فإن كليهما يبدو فى « الأيام » كأنه مرحلة منفصلة عن الأخرى ؛ ولذلك يبدو نص طه حسين أكثر « وطنية » من نص قُيد مهتا ، إذا صح استخدامنا لكلمة « وطنية » .

إن الغرب يمثل عند طه حسين المكان الذى يقهر فيه الفتى التحديات الجديدة . ويتعود فيه على المقتضيات الاجتماعية الجديدة . فنشاهد مغامرات الفتى فى مجتمع يختلف عن مجتمعه الأصلى . ويضطر الفتى إلى تغيير عاداته الأساسية : يستبدل ـ على سبيل المثال ـ بملابسه الشرقية ملابس غربية[114] . ويقود هذا ـ بدوره ـ إلى مشاكل جديدة ، منها ـ مثلاً ـ تعلم « الدخول » فى الزى الأوروبى « والخروج منه » . وأهم من ذلك هذا الشئ الذى « لم يحسنه أعواما طوالا ، وهو هذا الرباط السخيف الذى يديره الناس حول أعناقهم ثم يعقدونه بعد ذلك من أمام عقدة يتأنقون فيها قليلاً أو كثيراً ! »[115] .

ونحن مع هذه الأمثلة إزاء ظاهرة خاصة بنص طه حسين . وتتألف هذه الظاهرة من طبيعة تكيفه الخاص مع الغرب . وإذا فحصنا تجربة طه حسين مع هذا الغرب أدركنا أنها تقود الفتى إلى درجة أساسية وأصلية من التكيف . ويضطر الفتى ـ من وجهة نظر ما ـ إلى أن يعتاد العمى من جديد : بمعنى أنه يضطر إلى أن يبنى من جديد دوره الحديث بوصفه شخصية ضريرة ؛ ذلك لأن عماه قد حدد صعوبات الانتقال من الشرق إلى الغرب . وبما أن الفتى كان قد تعود على الحياة طالبا « حديثاً » أو « محدثاً » فى الجامعة فى مصر ، فإن عنصر حداثته فى مصر يختلف عنه فى الغرب ، على مستوى ما من التكيف . ويعاكس هذا كله نص « قُيدى » .

ولعل أهم عنصر من عناصر التكيف مع البيئة الجديدة يرتبط بتعلم الفتى لغة برايل ، خصوصا حين يجد فى هذا التعلم صعوبة شديدة . وذلك لسبب بسيط : « فهو قد تعود أن يأخذ العلم بأذنيه لا بأصبعه »[116] . إن هذه الملحوظة تعبر عن واقع المسألة بصورة تخفف من وطأة التأثير . ذلك أن الفتى لم يتعلم ـ قط ـ القراءة[117] ، أى لم يتعلم عملية نقل العلامات إلى كلمات . ويكتفى بالسماع والمشافهة . وكلاهما مرتبط بالطرائق الأصلية فى إدراك العلم . ومعنى ذلك أن الحضارة التى تربى فيها الفتى قد سهلت له ـ فى الحقيقة ـ الأمور ، لأنها اعتمدت اعتماداً شديداً على العنصر الشفوى فى التعليم . ولهذا السبب لم تفرق هذه الحضارة فى تراثها الطويل بين طرق تعليم المكفوفين وطرق تعليم المبصرين[118] . ونلاحظ ـ من ثم ـ أن المسالك التى قد اعتادها الفتى فى تعليمه العالى الدنيوى فى الشرق لم تكن كافية فى الغرب .

خاتمة : عملية الترجمة الشخصية

إن المسائل المرتبطة بكل من أدوار المكفوف ، وصور العمى ، ومشاكل « التقليدى والحديث » و« الشرق والغرب » ، مسائل أساسية فى سيرة حياة كل من بطلى الترجمتين الشخصيتين . وتدل هذه المسائل على خاصية للترجمة الشخصية ، أشرنا إليها سابقاً ، وهى وضع الترجمة بوصفها مرآة للمؤلف البطل . ولكن الترجمة تمثل ـ كما قلنا من قبل ـ مرآة للمؤلف الكاتب . ولقد شرحنا هذا العنصر من خلال تحليلنا لكتابة العمى . ولكن جانبا من طبيعة الترجمة الشخصية ، أعنى جانبا من ميثاق السيرة الذاتية ، يتصل بمبدأ مؤداه أن الشخصيتين ـ أى المؤلف البطل والمؤلف الكاتب ـ شخصية متحدة فى الوقت نفسه ؛ ولا يمثل انفصالها فى آخر الأمر سوى مفهوم مجرد للتحليل . والحق أن دور المؤلف الكاتب يتكون جزئيا من اختيار مظاهر المؤلف البطل التى يقدمها إلينا . وتجئ شخصية المؤلف/ البطل فى الوقت نفسه من خلال اختيارات المؤلف/ الكاتب . ونستطيع أن نمضى بهذا التحليل على نحو يحيط بصلة موقف كلا الكاتبين بالمرآة : وذلك من خلال فحص الطريقة التى يستخدمها كلا الكاتبين عندما يطرق عملية الترجمة الشخصية .

إن نص الترجمة الذاتية يغرينا ـ عندما نقرؤه ـ بتوهم أننا إزاء وصف دون تحريف ؛ ذلك لأن الترجمة سيرة ذاتية . ولكن كل سيرة ذاتية تختار ـ بالضرورة ـ استراتيجية نصية خاصة ، أو طريقة خاصة تطرق بواسطتها عملية الترجمة الشخصية .

ومن الأهمية بمكان أن كلا النصين يعالج كتابة الترجمة الشخصية من موقف واحد ، هو موقف الذاكرة ؛ بمعنى أن كلا النصين يتشكل من خلال الذاكرة ، ويبدأ كلاهما بظاهرة التذكر[119] . ويستخدم النصان هذه الظاهرة بوصفها وسيلة لتقديم المعلومات الأولى فى الكتاب . ولكننا نواجه اختلافاً يميز بين الكاتبين . إذ يبدأ نص « الأيام » بـ « لا يذكر »[120] ؛ بينما يبدأ نص « قيدى » بـ « أذكر »[121] ؛ أى أن النص الأول يقدم الظاهرة باستعمال الصيغة الإنكارية ، بينما يعتمد النص الثانى على جملة إيجابية .

وهذا الفرق أقل أهمية مما يبدو لأول وهلة، لأسباب تكلمنا عنها سابقا . وتتحول الذكريات ـ فى نص طه حسين ـ فى الصفحات الأولى إلى موقف إيجابى . ويستمر النص فى تطور خطى إلى نهايته المنتصرة . ونواجه ما يغاير ذلك عند « قيدى » . إذ تتعدل الذكرى الإيجابية للبداية ـ كما رأينا ـ من خلال خاتمة الكتاب ، تلك التى تلقى ظلالا شك على صحة الذكريات التى انبنى الكتاب عليها . ويقدم كلا النصين ـ على هذا النحو ـ الذاكرة بوصفها عنصراً ضمنياً سالباً أو موجباً .

ولكن ما أهمية هذه الظاهرة الثنائية ؟ إن كلا المؤلفين يمضى قدما ، فى سيرته ، عن طريق عرض الترجمة الشخصية من خلال

الذاكرة ، بكل ما تمثله الذاكرة من عملية يتخلق بها نص السيرة الذاتية من الوعى الخاص للمؤلف[122] . وإذا كانت الذاكرة تمثل الوسيلة التى يتخلق بها المؤلف البطل فهى ـ أى الذاكرة ـ نقطة الاتصال بين موقفى الترجمة الشخصية بوصفها مرآة ، من ناحية ، وبوصفها دفعا لعدم اليقين إلى الأمام من ناحية أخرى ، وذلك بدفع الذاتية الفطرية للعملية كلها إلى الأمام . ولذلك ، يتكون موضوع الكتابين ـ إلى درجة ما ـ من عملية التذكر ، وليس من نتائج هذا التذكر فحسب .

ولكن ـ ما علاقة هذه الملاحظات بحياة البطلين ؟ عندما نظرنا إلى عناصر النص المختلفة ، ككتابة العمى أو الألم ، لاحظنا ظواهر عدة ؛ إذ بينما كان كل من المؤلفين مستعدا للحديث عن موضوع من الموضوعات حديثا فوريا مباشراً ، بدا كلاهما كما لو كان يحتاج إلى تأخير الموضوع الآخر ومعالجته معالجة تدريجية . ولذلك نستطيع أن ندرك أن كلا المؤلفين قد استخدم عملية الترجمة الشخصية بوصفها وسيلة لاستيعاب بعض الحوادث الأكثر إيلاما فى حياة كل منهما ، مما يجعل من الترجمة الذاتية ـ فى كل من النصين ـ عملية طرد واستبعاد لكل ما يؤذى المؤلفين ويؤرقهما ، وذلك بفاعلية النوع الأدبى للسيرة الذاتية .

الهوامش :

(١) طه حسين : « الأيام » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١ ـ ١٩٧٣) . انظر كتاب حمدى السكوت ومارسدن جونز ؛ « طه حسين » (القاهرة : الجامعة الأمريكية ، ١٩٧٥) فيما يتصل ببليوجرافيا طه حسين . وانظر أيضا :
Pierre Cachia, (Taha Husayn : His Place in the Egyptian Literary Renaissance) (London : Luzac and Com pany,1956)
جابر عصفور ، « المرايا المتجاورة : دراسة فى نقد طه حسين » (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٣) . عن « الأيام » بوصفها سيرة ذاتية (أو ترجمة شخصية) انظر : رشيدة مهران ، « طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) ، ص : ٢٥١ ـ ٢٩٥ ؛ شوقى ضيف ، «الترجمة الشخصية » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ، ص : ١١٣ ـ ١١٩ ؛ إحسان عباس «فن السيرة» (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧) ، خصوصا ص : ١٤٣ ـ ١٤٦ . وانظر : البدراوى زهران ، « أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢) .

(٢) إحسان عباس ، « فن السيرة » ، ص : ١٤٢ ـ ١٤٣ .

(٣) ڤيد مهتا (Ved Mehta) ، « ڤيدى » (Vedi)
(New York : Oxford University Press, 1982) .

(٤) انظر ـ على سبيل المثال ـ مجدى وهبة «معجم مصطلحات الأدب » (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص : ٨٠ .

(٥) من الممكن أن يعترض علينا بالقول إن ڤيد مهتا ليس كاتبا من العالم الثالث ، إذ يكتب باللغة الإنجليزية ؛ لكن لدينا أمثلة كثيرة لمؤلفين من العالم الثالث يكتبون باللغات الأوروبية ، مع حفاظهم على العلاقات الثقافية والأدبية التى تربطهم بالعالم الثالث . وهذا يحدث ـ على سبيل المثال ـ مع مؤلفين بارعين من شمال أفريقيا ، يكتبون باللغة الفرنسية . ومن الجدير بالذكر أنه لا توجد لغة هندية تلعب الدور الجامع نفسه، الذى تلعبه اللغة العربية فى العالم العربى .

(٦) تدل نظرة سريعة إلى نقد الأدب العربى على أن المقارنة بين الأدب العربى والأدب الغربى موجودة على نحو بالغ الأهمية .

(٧) جابر عصفور ، «المرايا المتجاوره» .

(٨) انظر ـ مثلا ـ إحسان عباس ، «فن السيرة» ، ص ١٤٥ .

(٩) Philippe Lejeune, (Le Pacte autobiographique) (Paris : Editions du Seuil, 1975). ص ١٣ ـ ٤٦ .

لدينا أمثلة قليلة فى الجزء الثالث من «الأيام» ، نواجه فيها رواية ضمير المتكلم . وفى الجزء الأول ـ كذلك ـ نصادف ظاهرة الازدواج dédoublement بمعنى أن الراوى يتكلم من خلال ضمير المتكلم ، لكن بوصفه راوياً ينفصل عن البطل . وبما أن هذه الظاهرة تقودنا إلى خارج حدود البحث فلن نفحص مغزاها الأدبى الكامل ، إذ أتناول هذه المسألة ومسائل أخرى فى كتاب عن «الأيام» فى طور التنفيذ . انظر عن ظاهرة الازدواج ، Lejeune, Le pacte autobiographique ، ص ١٦ .

(١٠) حمدى السكوت ومارسدن جونز ، «طه حسين» .

(١١) «قُدى» ، ص ١٤ ـ ١٥ .

(١٢) Janet Malcolm, (School for the Blind «New York Review of Books» أكتوبر ١٩٨٢ ، ص ٣ .

(١٣) من الواجب أن نتذكر أن كتابة العمى ، كأشكال الكتابة الأخرى ، تمثل نظاما للتصوير الأدبى . ولا توجد كتابة تعكس بطريق كامل عالم المتكلم أو إحساسه . وتختلف كتابة العمى عن أشكال الكتابة العادية من خلال وصفها باعتبارها نظاما للتصوير الأدبى يخلق وهم العمى .
رأى البدراوى زهران («أسلوب طه حسين» ، ص ٨٢ ، ٨٤) أن استخدام صيغ البناء للمجهول فى «الأيام» يعكس عمى طه حسين . ولكن ملاحظته تتعلق بصيغة المبنى للمجهول المستخدمة فى اللغة للتعبير عن الإصابة بالعلة . وليس لهذه النقطة ـ للأسف ـ علاقة ضرورية بالصيغ الأخرى للمجهول فى النص . يضاف إلى ذلك أننا لا نملك دراسة منظمة عن النسبة الكمية سواء كانت هذه الصيغ صيغاً للمجهول أو غيرها .

(١٤) «قيدى» ، ص ٧ .

(١٥) «قيدى» ، ص ١٠ .

(١٦) «قيدى» ، ص ٢٧ .

(١٧) «قيدى» ، ص ٨٣ .

(١٨) «قيدى» ، ص ١٤٣ .

(١٩) «قيدى» ، ص ٧٥ .

(٢٠) «قيدى» ، ص ١٢ .

(٢١) «قيدى» ، ص ٦٦ .

(٢٢) «قيدى» ، ص ١٧٢ ـ ١٧٣ .

(٢٣) «قيدى» ، ص ٧٦ .

(٢٤) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٠ وما يليها .

(٢٥) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٦ .

(٢٦) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٣١ .

(٢٧) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٤٦ .

(٢٨) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٤٣ .

(٢٩) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٥ .

(٣٠) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٩ .

(٣١) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٦ .

(٣٢) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٤ .

(٣٣) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٣ .

(٣٤) المصدر نفسه .

(٣٥) انظر ـ مثلا ـ «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٨ .

(٣٦) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٥ .

(٣٧) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٦ .

(٣٨) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٣٨ .

(٣٩) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٩ .

(٤٠) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٣٨ ، ٣٩ ، ١٠٨ .

(٤١) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٨٥ ، ٨٨ ، ١٠٠ ، ١٠٨ .

(٤٢) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٩١ ـ ٩٢ .

(٤٣) «الأيام» ج ٢ ، ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

(٤٤) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٤٣ .

(٤٥) انظر «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٠٩ .

(٤٦) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٩ ـ ٢٠ .

(٤٧) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٠ ، ٢٢ .

(٤٨) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٠ وما يليها . ومن المستبعد أن الفتى كان يمتلك فى هذه السن تلك المعرفة التى ينسبها إلى نفسه فى النص عن أبى العلاء ، وبما أن هذه المعرفة لا تنسب إلى زمن مبكر من حياة البطل أو إلى الراوى ، فهى تمثل ـ على مستوى التكنيك ـ مفارقة زمنية . ويجب أن يذكرنا ذلك بأن الترجمة الشخصية تقديم أدبى لحياة شخص من الأشخاص ، وليست تسجيلا علميا لهذه الحياة . قارن برشيدة مهران «طه حسين» ، ص ٢٩١ .
إن مسألة الألم والتكيف مرتبطة بأبى العلاء فى أعمال أخرى لطه حسين . ففى «تجديد ذكرى أبى العلاء» ـ على سبيل المثال ـ ينسب مؤلفنا إلى أبى العلاء مسألة التكيف والامتعاض . وحديثه عن شاعره ، بطبيعته الشخصية أو الحميمة ، يمثل حديثا من أحاديث الترجمة الشخصية بمعنى من المعانى .
وبما أن هذا النص يتناول مشاكل عدة متنوعة فهو يساعدنا على فهم ضآلة الوسائل الموجودة فى «الأيام» واقتصادها . ولقد عبر طه حسين أيضا عن المسائل النفسانية المرتبطة بالعمى فى تأمله الطويل «مع أبى العلاء فى سجنه» . لكننا نحدد بحثنا فى «الأيام» . انظر طه حسين «تجديد ذكرى أبى العلاء» ، خصوصا ص ١٢٣ وما يليها ، و«مع أبى العلاء فى سجنه» فى «المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين» ، المجلد العاشر ، «أبوالعلاء المعرى» (بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٧٤) . قارن جابر عصفور ، «المرايا المتجاورة» ، ص ٣٣٥ وما يليها .

(٤٩) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٦ .

(٥٠) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٠٢ .

(٥١) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٦ .

(٥٢) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٩٥ ـ ١٠٠

(٥٣) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٩٥ ـ ٩٦ .

(٥٤) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١١٢ وما يليها .

(٥٥) «قيدى» ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

(٥٦) «قيدى» ، ص ٣٧ .

(٥٧) «قيدى» ، ص ٤٦ .

(٥٨) «قيدى» ، ص ٩٣ وما يليها .

(٥٩) انظر ـ مثلا ـ «قيدى» ، ص ١٤٤ .

(٦٠) «قيدى» ، ص ٩٤ .

(٦١) «قيدى» ، ص ١٤٢ .

(٦٢) «قيدى» ، ص ١٣٧ .

(٦٣) «قيدى» ، ص ٢٥٥ ـ ٢٥٨ .

(٦٤) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٨٦ .

(٦٥) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٤٣ ـ ١٤٤

(٦٦) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٢٤ .

(٦٧) «الأيام»، ج ١، ص ١٠٥ .

(٦٨) «الأيام»، ج ٢، ١٧٨ ـ ١٧٩ .

(٦٩) «الأيام»، ج ٢، ص ١٤٧ .

(٧٠) «الأيام»، ج ٣، ص ٦ .

(٧١) «الأيام»، ج ٣، ص ٣١ .

(٧٢) «الأيام»، ج ٣، ص ٤٨ وما يليها .

(٧٣) «الأيام»، ج ٣، ص ١٥٠ ـ ١٥١ .

(٧٤) «الأيام»، ج ٣، ص ١٢٦ .

(٧٥) «الأيام»، ج ٣، ص ١٥٣ ـ ١٥٤ .

(٧٦) «قيدى»، ص ١٤ .

(٧٧) «قيدى»، ص ١٧ .

(٧٨) «قيدى»، ص ٦٥ .

(٧٩) «قيدى»، ص ١٣٩ .

(٨٠) «قيدى»، ص ٢٥٨ .

(٨١) «قيدى»، ص ٨٥ .

(٨٢) نحن لا نقارن ـ بالطبع ـ بين كل الأدوار وكل المواقف الموجودة فى كل من المجتمعين . لكننا نهتم بانعكاسها فى النصين فحسب . ولقد وجد ـ على سبيل المثال ـ شحاذون فى العالم الإسلامى .

(٨٣) «قيدى»، ص ٢٥٦ .

(٨٤) «قيدى»، ص ٢١٠ . يبدو أن الطب «اليونانى» فى هذا الكتاب يدل على طب العالم التقليدى الإسلامى . وأصول هذا الطب يونانية حقا، ويمثل هذا الطب نوعا من الطب الجالينوسى . وبالرغم من أن هذا الطب كان علميا فى وقته فقد سقط فى القرون الحديثة، وانحدر إلى مستوى الطب الشعبى . ونستطيع أن نستنتج من اسمه أن حكيمجى كان مسلما وأنه كان يتعلق بهذا الطب .

(٨٥) يجب علينا أن نتذكر أن حوادث هذا الكتاب قد وقعت قبل انفصال باكستان عن الهند .

(٨٦) «قيدى»، ص ٧٨ وما يليها .

(٨٧) «قيدى»، ص ٨٥ .

(٨٨) المصدر نفسه .

(٨٩) «الأيام»، ج ١، ص ١٤٩ .

(٩٠) «قيدى»، ص ٨ .

(٩١) «الأيام»، ج ١، ص ٦ .

(٩٢) «الأيام»، ج ١، ص ١٢٠ .

(٩٣) «الأيام»، ج ١، ص ١١٠ .

(٩٤) «قيدى»، ص ١٤ .

(٩٥) «قيدى»، ص ١٤ وما يليها .

(٩٦) «قيدى»، ص ١٠٠ .

(٩٧) «قيدى»، ص ١٧٨ .

(٩٨) «قيدى»، ص ١٢٥ .

(٩٩) «قيدى»، ص ٢١١ ـ ٢١٢ .

(١٠٠) «قيدى»، ص ٢١٩ .

(١٠١) «قيدى»، ص ١٥ ـ ١٦ .

(١٠٢) «قيدى»، ص ١٢٤ وما يليها .

(١٠٣) «قيدى»، ص ١٥ .

(١٠٤) المصدر نفسه .

(١٠٥) «قيدى»، ص ١٥٧ .

(١٠٦) «قيدى»، ص ١٠٥ .

(١٠٧) «قيدى»، ص ١٨٧ .

(١٠٨) «قيدى»، ص ١٦١ .

(١٠٩) «قيدى»، ص ١٦٨ ـ ١٦٩ .

(١١٠) «الأيام»، ج ٣، ص ٣٤، ٣٧، ٥٤ ـ ٥٥، على سبيل المثال .

(١١١) «الأيام»، ج ٣، ص ٩٧، ١٠٠ .

(١١٢) «الأيام»، ج ٣، ص ١٠٠ .

(١١٣) المصدر نفسه .

(١١٤) «الأيام»، ج ٣، ص ٧٦ .

(١١٥) «الأيام»، ج ٣، ص ١٠٥ .

(١١٦) «الأيام»، ج ٣، ص ٨١ .

(١١٧) المصدر نفسه .

(١١٨) نستطيع أن نرى ذلك فى نقل الحديث الشفوى والكتب . مثل ما نراه فى نظام التعليم المستخدم . ولقد كان عدد العلماء والأدباء (من المكفوفين) الذين تعلموا بهذه الطريقة ضخما جدا . انظر ـ على سبيل المثال ـ خليل بن أيبك الصفدى . «نكت الهميان فى نكت العميان» . تحقيق أحمد زكى بك (القاهرة : المطبعة الجمالية، ١٩١١) .

(١١٩) ليست هذه البدايات للترجمة الشخصية عادية أو مفروضة عن طريق الشكل الأوتوبيوجرافى نفسه . ولدينا طرائق مختلفة لبداية الترجمة الشخصية . وتشتمل الطريقة العادية على رواية ولادة الشخص أو تاريخ عائلته . انظر : ص ١ٹ٩٧ وما يليها :

Lejeune, Le pacte autobiographique

(١٢٠) «الأيام»، ج ١، ص ٣ .

(١٢١) «قيدى»، ص ٣ .

(١٢٢) تقول رشيدة مهران، «طه حسين»، ص ٢٧٤ . عن بداية «الأيام» :

«هكذا قدم لنا الكاتب نفسه بكل تواضع وكأنه يستحى من تقديم نفسه» . لكن تحليلنا قد أوضح الأسباب التى تدل على أن وجهة نظر رشيدة مهران لا تقدر هذه البداية حق قدرها . فيما يتصل بالنظر إلى هذه البداية بوصفها بداية، أو فيما يتصل بعلاقتها ببقية الكتاب .

فن الإبيجراما عند طه حسين

دراسة في «جنة الشوك»

فخرى قسطندى

لا أجد بيتا من الشعر ، وأنا بسبيل الحديث عن فن « الإبيجراما » عند طه حسين ، أكثر ملاءمة لهذه المناسبة من بيت المتنبى :

على قدر أهل العزم تأتى العزائم
وتأتى على قدر الكرام المكارم

فقد كان طه حسين من أولى العزم ، وكان من مكارمه أنه أضاف إلى النثر العربى الحديث الجنس الأدبى الذى يعرف فى أدب الغرب « بالإبيجراما » ، وجعل كتابه جنة الشوك (دار المعارف بمصر ، ١٩٤٥) وقفا عليه وحده ، وكانت هذه الإضافة ، فيما أرى ، جزءاً من خطة عامة ، حرص عليها منذ عودته بعد إتمام دراسته فى فرنسا ، للنهوض بالأدب العربى الحديث إلى بعض ما بلغه الأدب العربى القديم من مكانة عالمية ، حتى يتحقق التواصل بين الأدب العربى قديمه وحديثه من جهة ، وحتى يسهم الأدب العربى الحديث فى العطاء الإنسانى من جهة أخرى ؛ فللأدب العربى القديم مكانة عالمية ، وفضله على الأدب الإنسانى والعقل الإنسانى حقيقة مقررة من حقائق التاريخ .

ولست أرى بأسا فى أن أسوق فى هذا الصدد فقرات من محاضرة ألقاها فى الجامعة الأمريكية عام ١٩٣٢ ، وضمنها كتابه **من حديث الشعر والنثر** (دار المعارف بمصر ، ١٩٣٦) :

«فالأدب العربى وحده أدب عاشت عليه أمم كثيرة نحو خمسة عشر قرنا ، والآداب الغربية الكبرى فى العالم عاشت عليها أمم ، ليست أقل من الأمم التى عاشت على الأدب العربى عددا ، ولا خطرا ، ولا مكانة فى التاريخ ...»

ويكفى أن نلاحظ أن الأدب العربى هو الذى عاشت عليه كل الأمم العربية ؛ وهو الأدب الذى حمل لواء العلم والعقل طوال القرون الوسطى ، فى حين كان الأدب اليونانى منحازا فى القسطنطينية ، وكانت أوربا منهمكة فى جهالتها . ويكفى أن نلاحظ أن النهضة الأولى التى ظهرت فى القرن الثانى عشر فى

أوربا إنما هى نتيجة لاتصال أوربا بالعرب . فأدبنا هو الذى أحيا العقل الأوربى ، حتى جاءت النهضة الثانية التى اتصل فيها الأدب الأوربى بالأدب اليونانى القديم .

فلو لم يكن للأدب العربى إلا أنه قد حمل لواء الأدب الإنسانى والعقل الإنسانى فى عشرة قرون ، لكان هذا كافيا للاعتراف بأن هذا الأدب من الآداب التى تعتز بنفسها ، وتستطيع أن تثبت لصروف الزمان »[1] .

ولعل العقاد قد ألمح إلى وجه من هذه الحقيقة حين كتب ، فى وقت يسبق محاضرة طه حسين ، عن التقاء الشعر اللاتينى والشعر العربى القديم على ساحة الغزل . فقد جاء فى مقال بعنوان الغزل « الطبيعى » من كتابه **الفصول** (المكتبة الأهلية بمصر ، ١٩٢٢) مانصه :

... كان كاتيلوس[2] الشاعر الرومانى يدعو الآلهة قائلا : «أيتها الآلهة إن كانت لك رحمة بالقلوب الصديقة المشفية فبحق براءتى عليك إلا ما نظرت إلى عذابى ، ورثيت لما بى ، ومسحت عنى هذا الوباء الماحق . والبلاء اللاحق . وهذه الرعدة التى تسربت رعدتها فى عروقى . فنفت الهناء عن قلبى » .

وهى رعدة عروة بن حزام التى يقول فيها :

وإنى لتعرونى لذكراك رعدة
لها بين جلدى والعظام دبيب

... وكان كاتيلوس يقول : «إنى لأكره وأحب . تسألنى كيف ذلك ؟ من يدرى . ولكنى أحس بحقيقة هذا الأمر وشدة برحائه .

وكذلك كان يقول المجنون :

فيارب إذ صيرت ليلى هى المنى
فزنى بعينيها كما زنتها ليا
وإلا فبغضها إلى وأهلها
فإنى بليلى قد لقيت الدواهيا

وليس فى نعت الحب بالداهية شىء من الرقة والدماثة ولكنها حقيقة اتفق عليها شاعران ليس بينهما جامعة من لغة ، أو مشرب قوم أو وحدة زمن ، ولكنهما اجتمعا على عاطفة إنسانية صادقة – بل اتفق عليها كل شاعر عالج من العشق ما عالجه هذان الشاعران »[3] .

ونحن نخلص من قول العقاد إلى هذه النتيجة : لئن كان يوجد بين نقاد الأدب فى الغرب من يقول إن كاتيلوس ذو مكانة عالمية فى شعر الغزل عند اللاتين ، فإنه حرى بهؤلاء النقاد ، لو اطلعوا على شعر الغزل عند العرب ، أن يصدروا هذا الحكم على شعراء الغزل الكبار عند العرب .

فإذا كان الأدب العربى القديم أدبا ذا مكانة عالمية ، فلم لا يسعى الأدب العربى الحديث إلى أن يقفو خطاه ، ويجدد سيرته ؟ وها نحن نرى أديبين من أدباء العربية على وعى عميق بمكانته العالمية ، ولعل وراء هذا الوعى العميق العزم الماضى ، والهمة القعساء ، والطموح الوثاب إلى أن يتبوأ الأدب العربى الحديث المكانة العالمية نفسها .

وأغلب ظنى أن طه حسين أراد أن يبلغ هذه الغاية ، وأنه اتبع سبلا شتى لبلوغها . فهو قد طرق مثلا السيرة الذاتية من باب لم يطرقه كتاب السيرة الذاتية فى الغرب . وأقول فى الغرب ، لأننا درجنا حديثا على أن نقيس أدبنا العربى الحديث بأدب الغرب ، ففيما وصل إليه علمى ، كل كتب السيرة الذاتية التى حفظتها لنا الآداب الغربية يتحدث كاتبوها بضمير المفرد المتكلم . وهذا ما يطالعنا فى ثلاثة من أشهر كتب السيرة الذاتية عندهم : **سيرتى الذاتية** (١٧٧١) للكاتب الأمريكى بنجامين فرانكلين ، **والسيرة الذاتية لإدوارد جيبون** (١٧٨٨ – ١٧٩٣) ، **واعترافات جون جاك روسو** (١٧٨١ – ١٧٨٨) . وإليك هذا المثال من إدوارد جيبون المؤرخ الإنجليزى الكبير صاحب كتاب **تداعى الإمبراطورية الرومانية وانهيارها** (١٧٧٦ – ١٧٨٨) . إن جيبون يتحدث عن نفسه حديثا صريحا مباشرا بضمير المفرد المتكلم :

ولدت فى يتنى ، بمقاطعه سرى ، فى السابع والعشرين من إبريل ، حسب التقويم الميلادى القديم ، لعام ألف وسبعمائة وسبع وثلاثين خلت ، وكنت الطفل الأول الذى أثمره رباط الزوجية بين إدوارد جيبون ، المحترم ، وجوديث بورتين . وكان ممكنا أن يكتب على أن أكون عبدا ، أو متوحشا ، أو مزارعا بسيطا . ولا يتأتى لى أن أدير النظر ، دون متعة ، فى سخاء الطبيعة التى قضت أن يكون مولدى فى بلد حر متمدن ، فى عصر علم وفلسفة ، من عائلة شريفة ، خلعت عليها هبات الثروة ... »[4] .

أما طه حسين فقد خرج على هذه السنة المعهودة فى **الأيام** ، فهو يتحدث بضمير المفرد الغائب ، ثم هو يتحدث بضمير المفرد الغائب على طريقة المؤلف القصصى الغربى الحديث الذى يستخدم المفرد الغائب . ومن مزايا هذا المنهج أنه يضع الراوية خارج حلبة الأحداث ، ومن ثم فهو يرى كل شىء بوضوح تام . ثم إن هذا الراوية بحكم موقعه خارج الحلبة ، لا يندمج مع شخوص قصته ، ولا ينفعل بانفعالاتها ، لأن مصيره لا يرتبط بمصائرها ، ومن هنا فإنه يسرد ويصف ويحلل فى موضوعية تامة . ولا يخفى أن القصة التى تجرى على لسان المفرد المتكلم لا تملك إلا أن تصور الشخوص والأحداث والمشاهد من زاوية الرؤية عند المفرد المتكلم الذى قديرى شيئا ، ويغفل عن أشياء ، والذى قد يميل مع هوى نفسه ، فيصدر أحكاما لا تتفق مع الحقيقة ، ثم إنه إذ يكون أشبه بشخصية فى مسرحية ، ويكون القارىء أشبه بمتفرج فى قاعة مسرح ، فإن

استغراق المفرد المتكلم فى عواطفه قد يدفع إلى اندماج القارىء معه فى عواطفه ، فيفقد القارىء أيضا القدرة على الحكم الصحيح .

لقد جمع طه حسين بين خصائص السيرة الذاتية التى تقوم كلية على حياة صاحب السيرة ، وبين مزايا العرض عند المؤلف القصصى الغربى الحديث الذى يوظف ضمير المفرد الغائب لتصوير شخوص وأحداث ابتكرها خياله . فكانت النتيجة نسيجا خيوطه من الحقيقة ، أما أسلوب نسجه فمن الخيال .

ولعل منهج طه حسين فى تدوين السيرة الذاتية أقرب ما يكون إلى منهج الروائى الايرلندى الكبير جيمز جويس فى روايته **صورة الفنان شابا** **(١٩١٦)** التى استلهم فيها بعض أحداث حياته ، ولكن لم يصنع منها سجلا دقيقا لسيرته الذاتية ، فتبقى **صورة الفنان شابا** رواية ، وليست سيرة ذاتية .

ولعل نظرة عجلى على كل من افتتاحية **الأيام جـ١** (١٩٢٩) **وصورة الفنان شابا** تكشف عن منهج العرض المشترك الذى يجمع بينهما .

يقول صاحب **الأيام جـ١** :

« لا يذكر لهذا اليوم اسما ، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة ، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتا بعينه ، وإنما يقرب ذلك تقريبا »[٥] .

وجاء فى الفقرة الأولى من **صورة الفنان شابا** ما يلى ترجمته :

« حدث ذات يوم ، وما أجمله من يوم ، أن بقرة كانت قادمة على الطريق ، وهذه البقرة التى كانت قادمة على الطريق قابلت صبياً صغيراً ظريفا اسمه الطفل تاكو »[٦] .

فلولا معرفتنا أن كلا من طه حسين ، وجيمز جويس يتحدث عن طفولته ، لاستقر فى ظننا أن كلا منهما يتحدث عن طفولة إنسان آخر ؛ لأن كلا منهما ينسلخ عن ذاته ، وينظر إليها كذات تنتمى إلى شخص آخر ، يرمز إليها بضمير المفرد الغائب ، ولا يحق له أن يرمز إليها بضمير المفرد المتكلم .

لقد شق طه حسين للسيرة الذاتية[٧] فى عصرنا الحديث طريقا لم تسبقه إليه السيرة الذاتية فى فنون الكتابة عند الغربيين ، أفلا يحق له بفضل هذا العطاء ، وهذا التجديد أن ينادى بأن أدبنا العربى الحديث قد جاوز الحدود المحلية ، واقتحم آفاق الأدب العالمية ؟

إن طه حسين الذى أضاف منهاجا جديدا إلى كتابة السيرة الذاتية فى **الأيام** ، فخرج على الشكل التقليدى الذى كتبت به أمهات كتب السيرة الذاتية عند الغربيين ، فأثبت أن الأدب العربى الحديث أوتى القدرة على أن يسهم فى تراث الأدب الإنسانى ، حرص أيضا على أن يثبت أن الأدب العربى الحديث لا يقف عند هذا اللون من **ألوان العطاء** . ففى مقدور طه حسين أن يسعى إلى التجديد فى فن « الإبيجراما » ، وهو فن برع فيه الشعراء القدماء من اليونانيين ، واللاتينيين وعالجه شعراء الغرب فى العصر الحديث ، كما أخذ شعراء العرب فى العصر العباسى الأول بنصيب منه . وطه حسين حين يسعى إلى التجديد فى فن « الإبيجراما » يحقق أكثر من غرض ؛ فهو يبقى خط الإبداع فى هذا الفن من فنون القول موصولا بين الأدب العربى القديم والحديث من جهة ، ويربط ما بين الأدب العربى قديمه وحديثه والآداب الأوربية العالمية من جهة أخرى . ولما كنا على يقين من مكانة الأدب العربى القديم بين الآداب العالمية ، فإن مدار الأمر كله على مكانة الأدب العربى بين الآداب العالمية . فإن أفلحت محاولة طه حسين فى أن يرقى بفن « الإبيجراما » إلى الغاية التى بلغها عند الأوروبيين ، فإنه يكون قد رمى رميته ، وأصاب بغيته ، وأعطى السند والبينة على أن الأدب العربى الحديث جدير بأن يسلك فى عداد الآداب العالمية . وأرى أن هذه الفكرة ملكت عليه نفسه ، وسيطرت على قلمه فى كل ما كتب وأعلن إلى الناس ، وألحت عليه بضرب معين من السؤال :

« ... أيوجد هذا الفن فى اللغة العربية أم لا يوجد ؟ ... أتستجيب اللغة العربية لهذا الفن إن دعيت إليه أم لا تستجيب ؟ ... أقادر أنا على أن ألائم بين هذا الفن وبين اللغة العربية أم غير قادر ؟ ... والذين يقرءون ما أذعت فى الناس من الكتب منذ أكثر من ربع قرن يستطيعون أن يروا ذلك فى كثير مما أذعت فيهم . وأن يتبينوا فى وضوح وجلاء أنى أستجيب حين أكتب ـ وحين أكتب فى الأدب خاصة ـ لشيئين اثنين : أحدهما ما أرى من رأى أو أجد من عاطفة وشعور ، والآخر امتحان قدرة اللغة العربية على أن تقبل فنونا من الأدب لم يطرقها القدماء ، وامتحان قدرتى أنا على أن أكون الصلة بين اللغة العربية وبين هذه الفنون والآداب »[٨] .

وظاهر من قول طه حسين أنه يسعى إلى توسيع رقعة اللغة العربية والنهوض بقدراتها ، وإلى توسيع رقعة الأغراض التى يكتب فيها الأدب العربى الحديث . على أننا نستبين وراء هذه الرغبة الملحة همة تسعى دائبة إلى أن يأخذ الأدب العربى الحديث مكانه إلى جوار الآداب العالمية ، وأن يواكبها فيما برزت فيه من فنون الكتابة .

والملاءمة بين القديم والجديد فى فنون الأدب ، وامتحان قدرة اللغة العربية على الاستجابة لفن لم يطرقه القدماء ، ثم إمتحان قدرة طه حسين الشخصية على توظيف اللغة العربية فى صنع صور فنية جديدة تمثل ، فيما أرى ، شطرًا هاما من وجوه النشاط الأدبى التى توفر عليها طه حسين . فقد نادى طه حسين بأهمية القديم ، وبضرورة الانطلاق منه ، والانتفاع به فى محاولات التجديد ؛ بل إنه ليرى أن فهم الحضارة الحديثة رهن

بفهم القديم ، وأن لا فائدة ترجى من وراء قوم يتشدقون بالحضارة الحديثة ، فى حين أنهم لا يعرفون ما للقديم من قيمة إنسانية عظمى . وإليك بعض ما جاء فى هذا الموضوع فى مقال بعنوان «أثناء قراءة الشعر العربى القديم» ظهر لأول مرة بجريدة **الجهاد** (٣٠ يناير ١٩٣٥) :

«... فليس التجديد فى إماتة القديم ، وإنما التجديد فى إحياء القديم ، وأخذ ما يصلح منه للبقاء . وأكاد أتخذ الميل إلى إماتة القديم أو إحيائه فى الأدب مقياسا للذين انتفعوا بالحضارة الحديثة أو لم ينتفعوا بها ، فالذين تلهيهم مظاهر هذه الحضارة عن أنفسهم حين تلهيهم عن أدبهم القديم ، لم يذوقوا الحضارة الحديثة ، ولم ينتفعوا بها ، ولم يفهموها على وجهها ، وإنما اتخذوا منها صورا وأشكالا ، وقلدوا أصحابها تقليد القردة لا أكثر ولا أقل ، والذين تلفتهم الحضارة إلى أنفسهم ، وتدفعهم إلى إحياء قديمهم ، وتملأ أنفسهم إيمانا بألا حياة لمصر إلا إذا عنيت بتاريخها القديم ، وتاريخها الإسلامى ، وبالأدب العربى قديمه وحديثه ، عنايتها بما يمس حياتها اليومية من ألوان الحضارة الحديثة ، هم الذين انتفعوا ، وهم الذين فهموا ، وهم الذين ذاقوا ، وهم القادرون على أن ينفعوا فى إقامة الحياة الجديدة على أساس متين»[٩] .

على أن طه حسين فى حرصه على ربط حاضر الأدب بماضيه ، لا ينبت إطلاقا عن جيله ، ولا يقطع ما يربطه به من أواصر محتومة ؛ فطه حسين ابن عصره ، وترجمانه ، الذى يدعو إلى استحداث أشكال فنية تتلاءم مع هذا العصر ، وتفصح عنه ، على أن ترقى إلى تصوير الروح الخالد الذى يتمثل فى الإنسانية جمعاء . فليس المحك فى الحكم على امتياز العمل الأدبى قدم الشكل الفنى أوجدته وحده ، وإنما فى توظيف الشكل الفنى المناسب للكشف عما يتأتى الكشف عنه من جوهر النفس الإنسانية . أما الأدب القديم فى ثوبه الفنى القديم فقد وفق أيما توفيق فى بلوغ هذه الغاية ، وياحبذا لويسر للأدب الجديد أن يصطنع من الأشكال الفنية الجديدة ما يكفل بلوغ هذه الغاية . ومن هنا فإن الحاجة تدعو أصحاب دعوة التجديد إلى الرجوع إلى القديم للاسترشاد به ، والاحتكام إليه . وإلى ذلك قصد طه حسين حين كتب فى **حافظ وشوقى** (١٩٣٣) فى فصل بعنوان «المثل الأعلى» :

«... فأنا من أصحاب الجديد ومن أشدهم إلحاحا فى تأييده والدعوة إليه ، ولكنى على ذلك أجد فى قراءة القديم لذة لا تعدلها لذة ومتاعا ليس يشبهه متاع ؛ ذلك لأن القديم والجديد لم يستمدا جمالها الفنى من القدم والجدة وحدهما ، وإنما استمداه من هذا الروح الخالد الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها ، فيحل فى كل جيل منها بمقدار . وهو يتشكل فى كل جيل بالشكل الذى يلائمه ، ويتصور فى كل بيئة بالصورة التى تناسبها ... »[١٠] .

وأرى أن طه حسين يقرر مبدأ نقديا مهما يلتقى فيه مع الشاعر الناقد ت . س . اليوت (T. S. Eliot) الذى نادى بأن الأدب جسم عضوى حى يتصل فيه قديمه بحديثه ، ماضيه بحاضره ، وأن قدرة الشاعر على أن ينفرد بتقديم عطاء جديد يعلن إلى الناس امتيازه الأدبى يتجلى ، أكثر ما يتجلى، فى انتفاعه بتلك الآيات البينات من أدب القدامى،التى يرجع إليها الفضل فى خلودهم على الدهر . على أن جهل النقاد بهذه الحقيقة ، على كونها ماثلة فى وضوح وجلاء أمام الأنظار ، يدفعهم إلى التنقيب عن امتياز الشاعر فى وجوه اختلافه عمن سبقوه من الشعراء ؛ وهنا تكون زلة النقد . ويعزو إليوت زلة النقد هذه إلى إغفال النقاد لأهمية النقد ، وقلة احتفالهم بتنيمة الحس النقدى . إن إليوت يؤكد أهمية التواصل بين القديم والجديد ؛ فالقديم حى يتدفق بالحياة ، وهو لذلك يمكن أن ينسج فى الجديد ، وأن يحيا فيه ، وأن يغذيه ، وأن ييسر له البقاء . يقول إليوت فى مقالة «التقاليد والموهبة الفردية (١٩١٧) Tradition and Individual Talent 1917 ما يلى ترجمته :

«فإحدى الحقائق التى قد تبرز إلى النور ... ميلنا إلى الإصرار حين نمدح شاعرا على تلك الوجوه التى يكون نصيبه فيها من مشابهة غيره من الشعراء أدنى نصيب . وفى هذه الوجوه أو هذه الأجزاء من عمله نزعم أننا نجد ما هو فردى ، وما يكونه جوهر الرجل . فنحن نذير النظر فى رضا على اختلاف الشاعر عن الشعراء السابقين له ، وبخاصة الشعراء الذين سبقوه مباشرة ؛ ونحن نسعى جاهدين إلى أن نجد شيئا تفرد به ، يتأتى لنا عزله بغية الاستمتاع به . فى حين أنه لو كان مدخلنا غير قائم على هذا الهوى ، فإننا لواجدون فى أجزاء عمله تلك التى يؤكد فيها أسلافه من الشعراء الموتى خلودهم فى أقوى صورة ممكنة ليس أفضل ما كتب فحسب ، بل أكثرها فردية[١١]

إن اشتغال طه حسين بقضية النهوض بالأدب العربى الحديث إلى مكانة عالمية ، وما تمليه هذه القضية ، فى بعض وجوهها ، من ضرورة الاهتمام بالقديم الخالد ، وضرورة الملاءمة بين القديم الخالد والجديد ، دفعت طه حسين إلى أن يبتدع عبارة يصف بها فنون القول التى تناقلناها عن الأدب القديم الخالد ، والتى يجب للأدب العربى الحديث أن يجاريها . فهو يصف رائعة من روائع الأدب القديم بأنها «المتعة القديمة الجديدة» . فذلك هو الوصف الذى أطلقه على **كليله ودمنة** حين صدرت فيه طبعتها الجديدة (١٩٤١) والناس يتلظون بسعير الحرب . يقول طه حسين : «فى هذه الأيام التى لا يلتقى الناس فيها إلا تحدث بعضهم إلى بعض عن آلام الحرب وآثامها ، والتى لا يخلو الناس فيها إلى أنفسهم إلا فكروا فى سيئات الحرب وموبقاتها ، والتى لا يصبح الناس فيها ولا يمسون إلا على أنباء منها ما يسر،ولكنه سرور فيه حمرة الدم وريح

الموت ، ومنها ما يحزن ويسوء ، ولكنه حزن لا كالأحزان : حزن عميق كثيف مطبق ، يعرف أوله ولا يعرف آخره ....

فى هذه الأيام المؤذية المضنية يحمد الناس لمطبعة المعارف ومكتبتها أن تقدم إليهم هذه المتعة القديمة الجديدة التى مرّت عليها القرون والقرون ، وستمضى عليها القرون والقرون ، وهى محتفظة دائماً بشباب نضر غض لا يعرض له الذواء ، ولا يدركه الذبول »(١٢) .

وطه حسين يصف فن الإبيجراما فى **جنة الشوك** بأنه « هذا الفن الجديد القديم » ؛ لأنه يحتفظ « دائما بشباب غض لا يعرض له الذواء ولا يدركه الذبول » ، ثم لأن الاشتغال بهذا الفن امتد من القديم إلى الحديث ، كما يتضح حين نعرض لهذا الفن فى حينه .

إن روائع الأدب ، وبعض فنون الأدب القديم، تنطوى ـ إذن ـ على حياة فياضة متجددة ؛ ولا غنى لأية محاولة للتجديد تسعى لأن تلحق بركاب الأدب العالمى عن أن تلائم بين الجديد والقديم ؛ فكيف السبيل إلى ذلك ؟

لقد ضرب لنا طه حسين مثلا موفقا فى الملاءمة بين الجديد والقديم فيما كتب من مقدمة لرواية نقلها محمد عوض محمد عن الألمانية ، وهى رواية «**هرمن ودروتيه** Hermann und Dorothea» للشاعر جوته . فجوته أقدم على التوفيق بين قصة حب حديثة طرقها شاعر معاصر له هو الشاعر فوس، ونالت ذيوعا كبيرا ، وأعجب بها جوته إعجابا شديدا، وبين شكل أدبى يونانى قديم . يقول طه حسين :

« ... كان الشاعر الألمانى فوس قد وضع قصة شعرية وصف فيها الحب ونشأته بين المحبين، وتدانى هذين المحبين حتى تكون الخطبة ثم يكون الزواج وما يحيط بهذا كله من لذة وبهجة، ومن ألم وحزن، ثم من رضى وابتهاج . وكان عنوان هذه القصة « لويز » ، وكان الألمانيون قد فتنوا بها حين ظهرت سنة ١٧٨٤ . وكان جوته نفسه من أشد الناس حبا لها وافتتانا بها . وأنت تعلم أن من أخص خصال الشاعر وأقواها وأشدها تأثيرا فى حياته الفنية أنه لا يكاد يعجب بأثر من الآثار الأدبية حتى يود لو استطاع أن يحاكيه وينشىء مثله . كان جوته كما ترى مشغوفا بالأدب اليونانى وبالقصص والتمثيل منه خاصة . وكان شديد الحرص على أن يحاكى هذا الأدب ويحتذيه وينشىء مثله . وكان لا يتهيب شعراء التمثيل اليونانيين ولكنه كان يكبر هوميروس ويخافه ، ولا يكاد يحدث نفسه بالطمع فى محاكاته أو مجاراته . ولكن عالما ألمانيا هو وولف كان قد نهض فى هذا العصر إلى هذا المعبد الذى كان يقيم فيه صنم هوميروس ففتحه ودخله وزار حجراته وغرفاته، ثم خرج فأعلن إلى الناس أنه لم يجد صنما واحدا وإنما وجد أصناما ، وأن هو ميروس ليس كما كان الناس يعتقدون ؛ هذا الشاعر الإلهى العظيم الذى لا يجارى ولا يبارى . وإنما هو فى أكبر الظن شاعر نابغة قد جاراه من غير شك كثير من الشعراء فبرعوا كما برع، ونبغوا كما نبغ، ونسبت آثارهم الخالدة إليه دونهم ، فزعم الناس أنه وحده صاحب « الإلياذة » و« الأوديسا » ، على أن نصيبه من هاتين الآيتين يسير .

فلم يكد جوته يقرأ ماكتبه وولف حتى أحس الشجاعة على أن يجارى شعراء « الإلياذة » و« الأوديسا » كما جارى شعراء التمثيل ، وكتب إلى وولف يذكر له ميله إلى أن يكون أحد هؤلاء الشعراء الهوميريين .

وكانت الأنباء قد استفاضت بفتنة دينية فى مدينة سلزبورج، انتهت بطرد البروتستنتيين منها ، فهاجر هؤلاء فى حالة سيئة ، ومروا فى هجرتهم هذه بإحدى المدن، فخرج الناس ينظرون إليهم . وكان بين هؤلاء الناس شاب رأى بين المهاجرين فتاة راقته فأحبها ولكن لم يعلن إليها الحب ، وإنما طلب إليها أن تتبعه على أن تكون خادما لأسرته فقبلت . فلما انتهت معه إلى البيت أعلنت الخطبة وقبلتها الفتاة . وقدمت إلى الفتى شيئا من النقد كانت تحمله، أهدته إليه مهرا لها . فلما انتهت هذه القصة إلى جوته فى هذه الظروف التى كانت تحيط به، والتى أجملتها لك آنفا، كان كل شىء قد تم ، ليستطيع شاعرنا العظيم أن يضع هذه القصة الشعرية التى يستريح بها من العناء الذى لقيه فى تأليف قصة « ولهلم ميستر » .

ليس ما يمنعه من محاكاة هو ميروس، فقد حاكاه الشعراء من قبله ، وليس ما يمنعه أن يجارى « فوس » ويضع قصة كقصة « لويز » ، وليس ما يمنعه من أن يلائم بين هذين الميلين فيحاكى فى قصة واحدة الشاعر اليونانى القديم والشاعر الألمانى الحديث .

أما محاكاة الشاعر الألمانى فيسيرة سهلة لا مشقة فيها ولا عناء. وليس من شك فى أن الفوز فيها محقق لعبقرية جوته . ولكن الخطر كل الخطر، والعسر كل العسر، فى محاكاة هوميروس . وللشعر الحماسى كما نجده فى الإلياذة والأوديسا شروط وأصول، منها ما يتصل بموضوعه، ومنها ما يتصل بشكله وصورته . وليس من اليسير على جوته أن يرعى هذه الأصول ويحقق هذه الشروط . ولئن فعل فلن يكون من اليسير أن يذوقه الناس ويعجبوا به ؛ فالشعر الحماسى لم يقبل إلى أيام جوته أن يكون له موضوع غير الحوادث الخارقة العالية التى تتصل بالأبطال والآلهة . وكل محاولة للنزول بهذا الشعر عن هذه المنزلة قد لقيت الإخفاق . والشعر الحماسى فى حاجة إلى وزن خاص هو هنا الوزن السداسى الذى لم يألفه الألمان ولم تستقم له اللغة الألمانية . والشعر الحماسى يحتاج فى ألفاظه وأساليبه إلى شىء عظيم من الفخامة والضخامة والجلال الذى يبهر العقل والخيال، ويملأ السمع والقلب معا . فكيف السبيل إلى تحقيق هذا كله، وكيف السبيل بعد تحقيقه إلى حمل الناس على قبوله وإساغته ؟

هذه هى المعضلة التى فرضت نفسها على جوته حين فكر فى إنشاء قصته الغرامية . ولكن جوته ليس رجلا مثلك ومثلى وإنما هو رجل نابغة فذ ، تستطيع المعضلات أن تفرض نفسها عليه، ويستطيع هو أن يجد لها الحل وأن يفرضه عليها ....

يحتاج الشعر الحماسى إلى موضوع له خطر وجلال . وقد وفق جوته إلى هذا الموضوع وهو الثورة الفرنسية . وأين تقع حرب طروادة من الثورة الفرنسية ! ولكن جوته لم يتخذ الثورة أصلا للقصة ، وإنما اتخذها إطارا لها،ورأى أن هذا يكفى لإرضاء آلهة الشعر القصصى . فأما أبطال هذه القصة فقد اختارهم جوته من هذه الطبقة الوسطى التى ظهرت بالسيادة الفعلية فى فرنسا،والتى تطمح إلى السيادة فى ألمانيا . وقد أحس جوته من آلهة الشعر القصصى نفورا من هؤلاء الأبطال العاديين إن صح هذا التعبير، ولكنه استطاع أن يزيل هذا النفور،وأن يطلق لسان الشعر القصصى بمآثر هؤلاء الأبطال »[١٣] .

لقد أسهبنا فى النقل عن مقدمة طه حسين ، ولكن ذلك كان ضروريا للإبانة عن السبيل التى سلكها جوته للتوفيق بين القديم والجديد ، وعن خلق عمل أدبى هو مزاج بينهما يسيغه ذوق القراء . على أن عبارة وردت على لسان طه حسين تستحق أن نقف عندها بعض الشىء وهى هذه العبارة : «إن من أخص خصال الشاعر وأقواها وأشدها تأثيرا فى حياته الفنية أنه لا يكاد يعجب بأثر من الآثار الأدبية حتى يود لو استطاع أن يحاكيه وينشىء مثله » . وأحسب أن طه حسين اختلج بشىء قريب من هذه العاطفة حين اتصل بفن الإبيجراما .

يورد طه حسين فى مقدمته لكتاب **جنة الشوك** تاريخ فن الإبيجراما وخصائصه والأسباب التى تدعو إلى طرقه فى الأدب العربى الحديث ، والنهج الذى سار عليه فى معالجته لهذا الفن . وفن الإبيجراما ، منذ نشأته الأولى عند اليونان،مذهب من مذاهب الشعر بلغ أوجه وسيطر على الأدب اليونانى أوكاد فى الإسكندرية وغيرها من الحواضر اليونانية فى العصر الذى تلا فتوح الإسكندر . والشاعر اليونانى المبرز فى هذا الفن «كلماك» شاعر القصر فى الإسكندرية أيام بطليموس الثانى .

وفن الإبيجراما فن عرفته أمة اللاتين ، وقلدت فيه اليونانيين ، ثم برعت وبلغت شأوا بعيدا من الامتياز فى القرنين الأول والثانى للمسيح . والشاعر اللاتينى المبرز فى هذا الفن «مارسيال»، شاعر القصر المبرز فى روما أيام الإمبراطور دوميسيانوس .

وفن الإبيجراما فن عرفه الأوربيون حين نقلت إليهم الآداب اليونانية واللاتينية فى العصر الحديث ، قلدوه أول الأمر، ثم أبتكروا فيه ، ثم صرفوا عنه فى أواخر القرن الثامن عشر صرفا يوشك أن يكون تاما .

وفن الإبيجراما فن عرفه شعراء العرب ، وإن لم يطلقوا عليه هذا الاسم . وقد ازدهر فى العصر العباسى الأول فى الكوفة والبصرة وبغداد ، وشعراء العرب الذين برزوا فيه حماد وبشار ومطيع وأصحابهم .

وفن الإبيجراما فن يغلب عليه النقد والهجاء الشخصيان وهو لا ينشأ إلا فى عصور الترف ، وحين يتصل الشعراء بقصور الحكام والأمراء ، وكثيرا ما يخرج على المألوف من أصول اللياقة ، فيذهب إلى الإفحاش فى اللفظ والمعنى .

وفن «الإبيجراما » فن يمتاز بالخفة والحدة والسرعة والقصر، ويتوخى التأنق الشديد فى اختيار ألفاظه ، وذلك ليقع موقعا أخاذا فى النفس ، ويدور على الألسنة .

وإليك ما كتبه طه حسين فى تاريخ هذا الفن فى مقدمة **جنة الشوك** : «سماه اليونانيون واللاتينيون إبيجراما أى نقشا ، واشتقوا هذا الاسم اشتقاقا يسيرا قريبا من أن هذا الفن قد نشأ منقوشا على الأحجار ؛ فقدكان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفى معابد الآلهة وعلى التماثيل والآنية والأداة البيت أو الأبيات من الشعر ، يؤدون فيها غرضا قريبا أول الأمر ، ثم أخذ هذا الفن يعظم ويتعقد أمره ، حتى نأى عن الأحجار ، واستطاع أن يعيش فى الذاكرة وعلى أطراف الألسنة ، ثم استطاع أن يعيش على أسلات الأقلام وفى بطون الكتب والدواوين . وقد أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة «إبيجراما » أول الأمر على هذا الشعر القصير الذى كان ينقش على الأحجار ، ثم على كل شعر قصير ، ثم على الشعر القصير الذى كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعة من نزعات المدح ، أو نزعة من نزعات الهجاء . ثم غلب الهجاء على هذا الفن ، ولا سيما عند الإسكندريين وشعراء روما وإن لم يخلص من الغزل والمدح . فلما كان العصر الحديث لم يكن الشعراء الأوربيون يطلقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذى يقصد به إلى النقد والهجاء »[١٤] .

أما عن خصائص هذا الفن فإن طه حسين يقول :

«إنه لون من ألوان الشعر الهجائى ، يقصد به إلى القصر والخفة والحدة ليكون سريع الانتقال ، يسير الحفظ ، كثير الدوران على ألسنة الناس ، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث فى بعض الحديث ، أو الكاتب فى بعض ما يكتب،أو المحاضر فى بعض ما يحاضر ، ثم ليكون مضحكا للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الخفة والحدة والمفاجأة ، ثم ليكون بالغ الأثر آخر الأمر فى نفوس الأفراد والجماعات ، يدفعهم ويردهم عما يريد أن يردهم عنه من الشر فى غير مشقة ظاهرة أو جهد عنيف »[١٥] .

وطه حسين يرى أن أدبنا العربى الحديث يفتقر ، على ما فيه من خصب وتنوع وثراء ، إلى هذا اللون من ألوان الكتابة الفنية ، فعصرنا عصر انتقال ، وعصور الانتقال تشيع فيها

الفوضى ، وتضطرب فيها معايير السلوك والأخلاق ، والناس بحاجة إلى من ينقدهم نقدا يكون له حدة النصال ، فيردهم إلى الاستقامة والاعتدال .

ثم إن عصرنا عصر السرعة ، وعصر السرعة لا يحتمل الإطناب ، والحاجة تدعو إلى إنشاء فن أدبي له وقع المفاجأة ، يروق بمعناه في صياغة وجيزة أخاذة .

وطه حسين لا يقصد إلى الهجاء ، وإنما إلى النقد البرىء ، وهو لن يتعرض للأشخاص ، وإنما لألوان الحياة التي يراها جديرة بالنقد . وهو فيما سيطرق من القول ، سيقدم للناس أدبا أشبه بالمرايا يرون أنفسهم فيها على حقيقتها .

وطه حسين سيشذب «الإبيجراما» ويهذبه ؛ فهو لن يذهب مذهب القدماء في الاندفاع مع الحرية الجامحة ؛ «فالأدب العربي الحديث أكرم على وآثر عندى ، وأنت وأنا أكرم على نفسي من أن أذهب هذا المذهب الذى قد مضى مع أصحابه القدماء»[١٦] .

وطه حسين لا يحجم عن أن يقتطع للنثر رقعة من دولة الشعر «لأنه كغيره من الكتاب القدماء في الأدب العربي لا يكره أن يزاحم الشعراء على فنون الشعر» ، وأن يوسع ميدان النثر على حسابهم . وقديما طرق الكتاب في البصرة وبغداد وغيرهما من الحواضر الإسلامية فنونا كان الشعراء يحتكرونها لأنفسهم ، فلم يمنعهم ذلك من أن يجيدوا التقليد ، ثم لم يمنعهم ذلك من أن يجيدوا الابتكار ، ثم لم يمنعهم ذلك من أن يكونوا أئمة يذهب الشعراء في الشعر مذهبهم في النثر[١٧] .

حين يقال إن الجنس الأدبي الذى يعرف في آداب الغرب بفن الإبيجراما ، والذى لا يحمل «في لغتنا العربية اسما واضحا متفقا عليه»[١٨] ، قد طرقه شعراء العرب ، ثم يقام الدليل على صحة هذا القول ، فإن هذا يحسب في حسابات مؤرخي الأدب كشفاً أدبياً مهما ؛ لأنه كفيل بأن يحملنا على مراجعة النظر في تاريخ الأدب العربي ، وعساه أن يدفعنا إلى كتابة أجزاء منه . وأرى أن طه حسين قد وفق إلى كشف أدبي مهم حين جعلنا نفتح عيوننا لأول مرة على أن هذا الفن من فنون الشعر قد استوى له كيانه في العصر العباسي الأول ، وأن الأدب الإسلامي قد يروى شيئا منه : «بين الفرزدق وعبدالله بن الزبير مثلا»[١٩] . وهذا الكشف الأدبي المهم يد أسداها طه حسين إلى الشعر العربي ، وإلى معرفتنا به . ثم إن لطه حسين أيادى أخرى ؛ فقد جدد في الأدب العربي الحديث حين أحيا فن «الإبيجراما» عند شعراء العرب ، وحين سعى إلى الملاءمة بينه وبين العصر الحديث ، وحين هذبه وشذبه ، وحين خرج به من الذاتية إلى الموضوعية ، وحين اتخذ النثر أداة للتعبير مكان الشعر ، وأغلب ظنى أن طه حسين قد أفاد من تجربة الشاعر جوته من حيث الملاءمة بين القديم والجديد . فلئن كان الشاعر جوته قد استعاض عن حرب طروادة بالثورة الفرنسية إطاراً لقصته ، فإن طه حسين قد استعاض عن عصور الترف عند شعراء الإبيجراما بعصر الانتقال أصلاً تصدر عنه إبيجراماته . والمعروف أن الفترات التي تعقب انتهاء الحروب فترات انتقال من ظروف الحرب إلى ظروف السلم . وكتاب **جنة الشوك** صدر في عام ١٩٤٥ وهو العام الذى وضعت فيه الحرب العالمية الثانية أوزارها .

ثم لئن كان الشاعر جوته قد استرضى آلهة الشعر الحماسى بالتغنى بمآثر أبطاله العاديين ، فإن طه حسين قد سعى إلى استرضاء ذوق القراء بتوظيف النثر ، وهو أكثر ملاءمة لعصرنا الحديث ، عصر السرعة ، وأكثر اتصالا بالحياة الاجتماعية اليومية ، فضلا عن أن النثر قد سبق الشعر وظهر عليه ؛ فعصرنا عصر النثر وليس عصر الشعر . وهذه حقيقة مقررة ذكرها طه حسين في كتابه **حافظ وشوقى** ، وذكرها غيره .

* * *

ونطرق الآن أبواب القول في جنة الشوك ، على أن نقف وقفة قصيرة عند عنوان الكتاب . وأول ما يغرينا بالعنوان أنه يجمع بين شيئين هما من قبيل الضدين . فكيف يستقيم أن نجمع الجنة إلى الشوك ، والجنة رمز النعيم المقيم ، والشوك رمز الشر والنكر الذى ترمينا به الحياة ؟ ولكن الكتاب في فن «الإبيجراما» ، والإبيجراما فن الصياغة الأخاذة التي تثير الدهش ، وتستوقف اللحظ ، لأنها تخرج على مألوف القول ، فلا تشد القرين إلى القرين ، وإنما تشد القرين إلى ما يجفوه القرين . وثانى ما يغرينا بالعنوان الشطر الثانى منه ، وهو الشوك . وأى شئ أبلغ في تصوير «الإبيجرامات» التي تنطلق كنصال السهام ، تصيب فتدمى ، من الشوك الذى يستوى قائما على عوده حادا مذبب الطرف ، لا يفلت من أذاه من ساقه هوى النفس وأثمها إليه ؟ على أن طه حسين يرفق بنا في بعض الأحايين ؛ فهو لا يرمينا دوما بما يصمى ، ولا يصلينا دوما بمبرح الألم . وأمثل أولا لما عسى أن يكون طه حسين قد قصد إليه بالشطر الثانى من العنوان وهو «الشوك» . يقول طه حسين تحت عنوان «رياضة» : قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أى الرياضة أحب إليك ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : المشى .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : إنما أردت رياضة النفس . قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : دفعها إلى ما تكره وصدها عما تحب . ذلك أحرى أن يعيننى على مخالطة الأهل ، ومعاشرة الأصدقاء ، ومعاملة الناس»[٢٠] .

وإنى لأرى أن مخالطة الأهل ، ومعاشرة الأصدقاء ، ومعاملة الناس بمكان الشوك الذى يعترض الإنسان على درب الحياة ، ويكلفه من أمره شططا ، وأن مجالدة هذا الشطط لا تتأتى إلا أن يأخذ الإنسان نفسه بالشدة فيحتمل آلام من

يسيرون على الشوك فى درب الحياة ؛ وأن أخذ الانسان نفسه بالشدة إن هو إلا المعنى الأخلاقى الذى رمى إليه طه حسين من وراء كلمة «الشوك». ولعلنا نسأل : ما هو ذاك الشئ البغيض الذى يجب أن تدفع النفس إليه ، وما هو ذاك الشئ الأثير الذى يجب أن تصد النفس عنه ، وكيف السبيل إلى ذلك ؟ وإخال أن طه حسين قد أعطى الإجابة تحت عنوان «دعاء» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : علمنى كلمات أتجه بهن إلى الله فى أعقاب الصلوات الخمس ؛ فإنى أجد فى نفسى حاجة إلى الدعاء فى هذه الأيام الشداد .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : سل الله يا بنى أن يعصمك من صغر النفس الذى تضخم له الأجسام ، ومن ضيق العقل الذى تتسع له البطون ، ومن قصر الأمل الذى تمتد له أسباب الغرور .

وكنت حاضر هذا الحديث بين الأستاذ الشيخ والطالب الفتى ، فقلت فى نفسى : ما أجدر الشباب المصريين أن يتخذوا من هذا الدعاء لأنفسهم برنامجا وشعارا .[٢١] » .

وظاهر مما قيل أن العلل التى يبتلى بها الشباب هى صغر النفس ، وضيق العقل ، وقصر الأمل . على أننا لا نجافى الحقيقة حين نقول إنها العلل التى يبتلى بها سواد البشر فتدفعهم إلى ما يحبون،وتصدهم عما يكرهون . أما الصفوة الذين آلوا على أنفسهم أن يقهروها ، ووفقوا إلى قهرها ، فليس أمامهم خيار سوى السير على درب الشوك ؛ لأنهم دفعوا النفس إلى ما تكره ، وصدوها عما تحب .

ضربنا المثل على ما قد عسى أن يكون طه حسين قد قصد إليه من كلمة «الشوك»،وهى الكلمة التى تؤلف الشطر الثانى من عنوان كتابه جنة الشوك . ونضرب المثل الآن على الصياغة الأخاذة التى يمتاز بها العنوان ، والتى يمتاز بها الكتاب كله تقريبا . يقول طه حسين تحت عنوان «سعادة» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أليس جميلا قول «مارسيال[٢٢]» لأحد أصدقائه : إنه شقى بسعادته .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : بلى ! كما أن بعض الناس يسعدون بشقائهم .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : الحق أنى لم أفهم عنك ، كما أنى لم أفهم عن «مارسيال» ، وإنما تعجبنى صيغتك ، كما تعجبنى صيغته لما أرى فيها من المطابقة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : الأمر أدنى إلى الجد من المطابقة ؛ فالسعيد يشقى بسعادته لأنه يحتاج منها إلى أكثر مما ينال ، والشقى يسعد بشقائه لأنه يجد هذه اللذة البغيضة التى يشتقها من الغيظ لنعمة الناعم ، وترف المترف ، والتى يمكن أن تسمى حسدا . ولكلا هذين الأمرين اسم بغيض فى الأخلاق ، فشقاء السعيد بسعادته بطر ، وسعادة الشقى بشقائه حسد .[٢٣] »

فى هذا المثال نرى الصياغة الأخاذة ، فهنا السعيد الذى يشقى بسعادته ، والشقى الذى يسعد بشقائه . ولكن الصياغة ، إن تكن ألقًا فحسب ، يلحظ فيبهر ؛ وإن تكن تخفى وراءها مجرد خواء ، لا يعدو أثرها أن يكون أثرا عابرا ، يختفى بمجرد ظهوره ، فما لا غناء عنه أن تكون الصياغة الأخاذة كومضة من نور ساطع ، تشق ظلمات النفس البشرية ، فتفجأنا بما تكشف عنه ، بل تذهلنا فى بعض الأحايين ، ومن ثم يبقى أثرها عالقا بعين البصيرة إلى حين . وهذا ما تفعله تماما الصياغة الأخاذة فى هذا المثال ؛ فمن منا يظن أن السعيد يشقى بسعادته ، وأن الشقى يسعد بشقائه ، وأن شقاء السعيد بسعادته بطر ، وأن سعادة الشقى بشقائه حسد ؟ ولكن ظلمات النفس البشرية لا تخفى إلا كل ما هو شائن بغيض ، وكل ما هو حقيق بالذم والتعريض ! وما دام الأديب المنشئ بصدد الكشف عن ظلمات النفس البشرية ، فأى عصر أقرب إلى مرامه ، وأليق بمهمته من عصر الانتقال حين تتراخى قبضة الضوابط الأخلاقية ، فلا تتورع النفس البشرية عن أن تكشف ما استودعته فى ظلماتها ؟ كذلك كانت مصر فى منتصف الأربعينيات ، وكذلك كانت سيرة أبنائها .

يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء»

« قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أى فنون الآداب أحق أن يزدهر وينفق فى هذا العصر الذى نحن فيه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : لا أدرى ، ولكننا فى عصر انتقال أشد فنون الأدب له ملاءمة فن الهجاء[٢٤] ». ويقول طه حسين أيضا تحت عنوان «**سخط**» .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : متى ترضى عن قومك ؟
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : حين أراهم يسخطون على أنفسهم[٢٥]. ويردد طه حسين النغمة عينها تحت عنوان «نفاق» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : متى يحسن رأيك فى الناس ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : متى حسن رأى الناس فى أنفسهم . قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : لم أفهم عنك .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه : لو حسن رأى الناس فى أنفسهم لما أقاموا حياتهم على النفاق[٢٦] » .

ويأسى طه حسين على عصر سحيق ولى وولت معه قيمه الأخلاقية العظيمة . يقول تحت عنوان «عفة» :

« قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ما أجمل هذا البيت الذى ينسب إلى عنترة :

يخبرك من شهد الوقيعة أننى ... أغشى الوغى وأعف عند المغنم

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : إنه لجميل حقا ولاسيما حين ينشر فى هذه الأيام .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : فى هذه الأيام ! كيف تقول ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : ألست قد تعلمت فى المدارس والجامعة أن الأشياء تمايز بأضدادها ، وأن شاعرا قديما قد أنشد : «والضد يظهر حسنة الضد» ! »[٢٧] .

وإذن ، شتان الحال بين عصر الفروسية الأولى ، حين كانت الشجاعة والنخوة والعفة زينة الرجال ، وبين عصر الانتقال الذى يشينه ويدينه كل ما هو قمىء وقبيح ومرذول .

أما جبن الرجال ، وضعتهم ، وسوء طويتهم فى عصر الانتقال ، فيصوره طه حسين تحت عنوان «كيد» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ما هذا البيت الذى تكثر ترديده منذ اليوم :

وكتيبة لبستها بكتيبة
حتى إذا التبست نفضت لها يدى

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : هذا بيت قاله الفرار السلمى ، وكان رجلا يغرى بالحرب ، حتى إذا شب نارها ، وأذكى أوارها ، لاذ بالفرار وتغنى ببراعته فى الأمرين جميعا . وانظر حولك فسترى أن الذين يمكن أن تسميهم بالفرار السلمى كثيرون ، ولكنهم يفرون ولا يتغنون . تبلدت قلوبهم فلا تحس ، وانعقدت ألسنتهم فلا تنطق ، وأشربت نفوسهم حب الكيد الصامت ، فهى تكيد ولكنها لاتقول »[٢٨] .

هذه سيرة عامة القوم فى عصر الانتقال ، فما هى سيرة الشيوخ منهم على وجه التخصيص ؟ لعل الشيخوخة أن تكون قد خلعت عليهم من حجى السن وعمق التجربة ما يفردهم عن غيرهم من عامة القوم بالذكر المشرق والخلق الحميد . ننتظر ونرى . يقول طه حسين تحت عنوان «تملق» .

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألا ترى إلى فلان قد كان أبعد الناس عن التملق ، فلما تقدمت به السن جعل امعانه فيه يزداد من يوم إلى يوم ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : كان يعتمد على نفسه ما واتته قوة الشباب ، فلما أدركته الشيخوخة اتخذ من التملق عصاً يدب عليها .[٢٩] » .

التملق ، إذن ، عدة الشيخ وعتاده فى شيخوخته . ويقول طه حسين فى مثالب الشيوخ تحت عنوان «نكسة» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : قد كان فلان أبيا حميا ذكيا مرتفعا عما يؤذى كرامة الرجل الكريم ، فلما بلغ السبعين ابتذل من نفسه مالم يكن للابتذال سبيل إليه .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : ردته السن إلى طفولة العقل ، وحفظت عليه رجولة الجسم ، فأدركه شىء يشبه النكسة[٣٠] .

ألا يقول طه حسين فى هذا المثال ما مفاده «ألا قبحاً للشيوخ : رجولة فى الجسم ، وطفولة فى العقل ، وابتذال فى الكرامة ! » .

وننتقل من عالم الجماعة الواسع العريض إلى عالم أصغر رقعة ، وأضيق حدودا ، وهو عالم الإخوان . فماذا عسى أن يقول طه حسين فى الإخوان يكتب طه حسين تحت عنوان «إخاء» .

هذا البيت

أخاك أخاك إن من لا أخاله
كساع إلى الهيجا بغير سلاح

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : كيف تقولون فى إعراب

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : أما النحويون فيقولون إن «أخاك» منصوب على الإغراء ، لأن الشاعر يرغب فى حب الأخوان والوفاء لهم .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : وأما أنت ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : وأما أنا فأعربه منصوبا على التحذير ، وأغير فيه كلمة واحدة فأنشده :

أخاك أخاك إن من لا أخاله
كساع إلى الهيجا بكل سلاح

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : إنك لشديد التشاؤم .
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى :

وهل أنا إلا كالزمان إذا صحا
صحوت ، وإن ماق الزمان أموق .[٣١] »

إن الأستاذ الشيخ يرى الإخوان نقمة ، لانعمة ، ويرى انه لايكون صادقاً مع نفسه إلا أن يقرر هذه الحقيقة ، وإلا أن يصطنع الوسيلة التى تكفل تقرير هذه الحقيقة ؛ فهو يعمد إلى عكس معنى بيت من الشعر جرى مجرى الأمثال بأن يغير كلمة فيه ، وإلى إعراب كلمة أخرى على غير سنة النحويين فى إعرابها .

هذا هو عالم الإخوان ، فإذا كنا فى عالم الأسرة ، وهو أصغر العوالم وألصقها بالإنسان ، وأصدقها إبانة عما يكنه من دوافع ، ويفصح عنه من شعور ، ويصدر عنه من سلوك ، فكيف يكون الحال ؟ يقول طه حسين تحت عنوان «سيرة» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ماخير سيرة يسيرها الرجل الحازم فى أبنائه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : يكلؤهم بعنايته ، ويشملهم برعايته ، ويحوطهم بعطفه وحنانه ، ولا ينتظر منهم

بعد ذلك إلا عقوقا . ذلك أجدر أن يسروه أحيانا ، ولا يسوءوه أبدا .(٣٢)»

ولا تعليق لنا على النتيجة التى يخلص إليها الأستاذ الشيخ سوى أن نقول : «ياضيعة الأبوة والبنوة ، وياسوء المآل !» إن كان الأب يصنع الخير كل الخير مع بنيه ، ثم لاينتظر إلا أن يفجأوه بالعقوق ! فأين يلتمس الإنسان الخير والمودة ، والصدق والمعونة ؟ وكيف يتأتى للحياة أن تسفر عن وجه مضيء مشرق ؟ وكيف يتسنى للبشر أن ينهضوا بتبعاتهم على وجه نافع مثمر ، والخير الذى يصنع مع أقرب الأقربين ، وأخلقهم بعرفان الجميل، قد يذهب كالزبد جفاءً ، ثم يعقبه العقوق والجحود ؟

إن طه حسين يطالعنا فى هذه الإبيجراما بفساد جبلت عليه النفس البشرية ، وليس بسلوك مرذول فحسب ، يلم بها حينا ، ثم تبرأ منه أحيانا . وطه حسين يرفض الحس منا حين يروى على لسان الأستاذ الشيخ أن التاريخ نفسه مصداق لهذه النتيجة المؤسية المؤسفة . فالتاريخ إن هو إلا صورة عابسة قاتمة لهذه الطبيعة الإنسانية التى تعمه فى ضلالها،لاترعوى ولاتتعظ. يقول طه حسين تحت عنوان «تاريخ» :

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أتصدق أن التاريخ يعيد نفسه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : لا أصدق ذلك ولا أكذبه ، ولكن ! لم تريد ؟

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أريد أن التاريخ سخيف لا خير فيه إن كان يعيد نفسه ، لأن ذلك يدل على أنه لم يستطع للناس وعظا ولا إصلاحا .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : وما ذنب التاريخ إذا كانت طبيعة الناس لا تتعظ ولا تقبل الإصلاح ! فقل إن التاريخ سخيف ، كما أن الموت سخيف ، لأن الموت يعيش بين الناس ولا يبلغ من نفوسهم موعظة ولا إصلاحا .(٣٣)

إن طه حسين لا يوارى فى أنه يجلو فى «إبيجراماته» مرايا لطبيعة البشر تسوء الناظرين ؛ فهى تسوؤهم بما تعكسه من صور نكراء لطبيعة البشر ؛ وهى تسوؤهم لأنها تطالعهم بحقيقة أنفسهم فى هذه الصور النكراء ، وهم عنها غافلون . ومن ثم فإنه أخلق بالناظرين ألا ينظروا فى مراياه . يتحدث طه حسين عن إنسان يحذق أساليب الوصول ، وعن سيرته البغيضة بعد الوصول إلى مآربه القميئة ، فيقول تحت عنوان «وصول» :

«لم يكن شيئا ثم أرتقى حتى أصبح شيئا مذكورا . وقد سلك فى تصعيده من الحضيض إلى القمة طريقا وعرة ملتوية ، يغمرها ضوء الشمس المشرقة المحرقة أحيانا ، وتنظر إليها الشمس من وراء نقاب من السحاب أحيانا أخرى ، ويحجبها ظلام قاتم فاحم فى كثير من أجزائها . فلما ارتقى إلى القمة واطمأن فى مكانه منها ، نسى ماضيه كله ، وأعرض عن مستقبله كله ، وعاش ليومه الذى هو فيه .

نسى الماضى ، فلم يتعظ ، وأعرض عن المستقبل فلم يتحفظ ، ومضى مع هواه طاغيا باغيا ، حتى أخاف الناس من نفسه ، وأخاف نفسه من الناس ؛ فلم يأمن إلى أحد ، ولم يأمن إليه أحد . وإذا هو مضطر إلى أن يظهر الحب لقوم يبغضهم أشد البغض ، وإذا الناس من حوله مضطرون إلى أن يظهروا له حبا متهالكا ، ويضمروا له بغضا مهلكا ، وإذا الأسباب بينه وبين الناس ترث ، حتى إن أيسر الأمر لينتهى بها إلى الانقطاع .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : لقد سمعت منك ، ولكنى لم أفهم عنك ، وإنك لتحدثنى بالألغاز منذ حين ، فماذا تعنى وإلام تريد ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : إن حب الاستطلاع إن نفع فى بعض الوقت فقد يضر فى بعضه الآخر . وما عليك أن تفهم شيئا وتغيب عنك أشياء ! إنما هى مرايا تنصب للناس ، فلينظر فيها من يشاء ، وليعرض عنها من يشاء . وربما كان الإعراض عنها خيرًا من النظر فيها ؛ فقد ينظر فيها من يحب الاستطلاع مثلك فيسوءه ما يرى لأنه يرى نفسه (٣٤)» .

هذه المرايا هى من الناظرين بمنزلة الهجاء من الأدب،تعرض علينا مثالب البشر وتردنا إلى مصادرها فى النفس البشرية . ومن مثالب البشر حسن الظن بالنفس ، الذى يتطاول إلى الغرور . يقول طه حسين تحت عنوان «إهداء» :

قال أحد الكتاب لبعض قرائه : أى الكتب أحب إليك : قال الذى يعرض على صورة نفسى . قال الكاتب : فإن عرض عليك صورة قبيحة ؟

قال القارئ : إذن أعلم أنه لم يرد إلى تصويرى ، وإنما أراد إلى تصوير غيرى من الناس (٣٥)» .

ومن مثالب البشر إساءة الظن بالآخرين ، الذى يتطاول إلى متعة الحط من أقدارهم ، والإزراء بشأنهم . يقول طه حسين تحت عنوان «إهداء» أيضا :

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : ما أشد حبك للهجاء ، وما أكثر قراءتك لما ينشأ فيه من شعر ونثر !

قال الصديق : لأنى أجد فى ذلك شفاء لبعض ما فى نفسى من ازدراء الناس .(٣٦)»

ثم إن بعض الناس مفطورون على حب الشر ، فهم لا يسعدون إلا لمرأى النفس البشرية وقد حفلت بالنقائص . يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء» أيضا :

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : ما أكثر ما تثنى على هذا الكتاب الذى لا يشتمل إلا هجاء !

قال الصديق : فإنك تعلم أنه يلائم طبعى (٣٧)» .

ونقف هنا وقفة قصيرة . إلام أراد طه حسين «بالإبيجرامات» المذكورة . **إن لم يكن يرد** إلى الهجاء؟ ألم يتوفر طه حسين على عرض نماذج من رذائل النفس البشرية ومثالب البشر؟ أو ليس الهجاء ذكر نقائص الفضائل والحملة على هذه النقائص؟ أو ليست رذائل النفس البشرية ومثالب البشر نقائض الفضائل؟ كيف يستقيم قول طه حسين فى مقدمة جنة الشوك : «فليس فى هذا الكتاب هجاء وقد انقضى عصر الهجاء منذ زمن طويل»[٣٨] مع قوله «إننا فى عصر انتقال ، أشد فنون الأدب له ملاءمة فن الهجاء» ؟ وكيف يتأتى لنا أن نوفق بين قوله إن كتابه لا يضم بين دفتيه هجاء وبين «إبيجراماته» المذكورة التى تنتظر مرذول الفعل من البنين والإخوان والشيوخ وسائر الناس ، والتى ترى أن التاريخ لا يبلغ موعظة من البشر ، ولا يفلح فى أن يلقهم درسا نافعا؟

على أننى أقرر أن طه حسين يرى أن الهجاء وسيلة لمعرفة الذات ، ومعرفة الذات ، كما هو ثابت بالتجربة الإنسانية الطويلة ، هى أولى الخطوات على الطريق لتقويم اعوجاج النفس لمن يبتغون صلاح النفس . يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء»[٣٩] :

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : إنك لتكثر قراءة الهجاء . قال الصديق : أتتبع بذلك عيوب نفسى حين ألتمسها فى نفوس الناس»[٤٠]

ثم إن طه حسين يرى أن معاصريه على عهد الانتقال ليسوا شرا كلهم ؛ فمهم من أثر عنه صلابة العود ، ومصاولة القوم الماكرين الذين لا ينالون من صلابته شيئا على الرغم مما ينفقون من الجهد الأثيم فى السر والعلانية يقول طه حسين تحت عنوان «ثبات» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ما أكثر ما تألب الناس على فلان فهاجموه جهرة ، وكادوا له سراً ، وأغروا به ألسنهم وأقلامهم ، وهو ثابت فى مكانه لا يزول !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : إنما مثلهم ومثله قول الشاعر القديم :

كناطح صخرة يوما ليوهنها
فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل[٤١]

إننا نستشف من هذه «الإبيجراما» أن طه حسين يملؤه الإعجاب بنموذج رائع من أخيار القوم ، وأنه يود لوأن الفضيلة التى مكن لها فى هذا النمط المبرز من أخيار القوم ، قد مكن لها فى نفوس أكبر نفر ممكن من الناس . فهجاؤه ، إذا ، يحمل فى طياته الرغبة فى أن تستوى أمور الناس على سنة من الخير والصلاح والرشاد . فهذه هى الغاية التى أملت عليه أن يكتب **جنة الشوك** ، كما يذكرنا فى مقدمة الكتاب .

* * *

على أن كتاب **جنة الشوك** يحفل بكثير من الصور الهزلية الساخرة التى لا تزيد على أن تثير السخرية والضحك ؛ لأنها لا تتناول البشر إلا من الظاهر ، فلا تتعمقهم ، ولا تنفذ إلى دخائلهم ، ولا تزيح النقاب عن إثم يطوون عليه جوانحهم . يقول طه حسين تحت عنوان «سخرية» :

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : قرأت فيما قرأت من شعر «كاتول» مقطوعة يهيىء فيها نفسه للموت ، بل يحث فيها نفسه على الموت ؛ لأن فلانا وفلانا من مواطنيه قد رقيا إلى منصب القنصل ، فأعجبتنى سخريته اللاذعة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : كما أعجبنى الشاعر العربى :

تأهبوا للحدث النازل
قد قرئ الشعر على كامل[٤٢]

ويستوقفنا ، بادئ ذى بدء ، فى هذا النموذج الهزلى من فن «الإبيجراما» ، أن اللقاء تام بين الشاعر اللاتينى «كاتول» والشاعر العربى ؛ فقد نظما «الإبيجراما» فى نفس الغرض ؛ وهو ما يعزز ما ذهبنا إليه من أن الشعر العربى يتجاوز الآفاق المحلية ، ويرقى إلى مكانة عالمية ، ففن «الإبيجراما» عند اللاتين من روائع الشعر الغربى .

ونتناول الآن بالتحليل السخرية التى تثيرها فى نفوسنا «إبيجراما» الشاعر «كاتول» . السخرية فى هذا المثال لها مصدران : أولهما التباين بين تفاهة فلان وفلان عند «كاتول» على الحقيقة ، وبين رفعة المنصب الذى أسند إليهما ؛ وثانيهما تضخيم التفاهة وإعلاء شأنها بفعل قدرة قادرة، بحيث نصبح بمكان الرزء العظيم الذى لا يحسن الخلاص من شره إلا بالموت ، والموت هو أنجع علاج لمن تكربهم الحياة . فالتباين بين التفاهة كما هى على الحقيقة وبين ما ارتفعت إليه من خطر وهول بقدرة قادرة هو الذى يجعل «كاتول» يؤثر نفسه بالموت ، ويراه أقل بأسا من رؤية هاتين النكرتين من نكرات القوم فى منصب القنصل .

أما السخرية فى «إبيجراما» الشاعر العربى فمصدرها التباين بين جسامة الحدث الموهومة . وهى اضطلاع «كامل» بدور العالم الجهبذ ذى الحول والطول فى صنعة الشعر، وبين تفاهة الحدث على الطبيعة . وهى كون «كامل» لا فى العير ولا فى النفير من صنعة الشعر. والضحك فى «إبيجراما» الشاعر اللاتينى وفى إبيجراما الشاعر العربى ينبثق من السخرية، وهى قياس الفارق الشاسع بين الأمور على الطبيعة وبين ما صارت إليه الأمور .

ونختم ملاحظاتنا عن هذه «الإبيجراما» بأن طه حسين يجمع بين «إبيجراما» صاغها الشاعر اللاتينى و«إبيجراما» صاغها الشاعر العربى ليصوغ «إبيجراما» جديدة ، أرى أنه يتندر بها على أحوال معاصريه الذين يولون شئون الأدب لمن لا يحسنون صنعة الأدب ، وبذلك يستنفرون أصحاب الهمم لدفع هذا البلاء .

ومن قبيل الصور الهزلية الساخرة ما كتبه طه حسين تحت عنوان «فن» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ما بال فلان ينسى دار التمثيل إذا صرف عنه السلطان ، فإذا رد إليه ألح فى زيارتها ؛ وقد رأيته أمس وأول أمس وأول من أول أمس ، فذكرت قول الشاعر القديم :

هجرتك حتى قيل لا يعرف الهوى
وزرتك حتى قيل ليس له صبر

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : لأنه يحب أن يستمتع بالفن على ألا يؤدى لذلك ثمنا »[٤٣]

ومصادر السخرية فى هذا المثال ثلاثة : أولاها التباين بين حالين هما على طرفى نقيض . فمن إقبال على دار التمثيل ، ووصال لهذا الفن دفعة واحدة إلى إدبار عن التمثيل وهجران لهذا الفن دفعة واحدة ؛ وثانيها التباين بين القدرة على دفع ثمن متعة الفن ، وبين الإحجام عن دفع ثمن هذه المتعة . وأهم من هذا وذاك التباين بين رفعة المنصب وحطة المسلك ، وكأنى بطه حسين يضحك هازئا وهو يقول: من أى معدن هؤلاء القوم !

على أن «الإبيجراما» الهزلية الساخرة عند طه حسين تأخذ أيضا شكل الصورة الكاريكاتورية . والكاريكاتور فن يعتمد على التجريد والمبالغة والمسخ ، فنرى طه حسين يعمد إلى أساليب الكاريكاتور ، فيحيى بذلك فنا طرقه الجاحظ فى **رسالة التربيع والتدوير**، كما يوسع رقعة النثر الحديث حين يصله بفن من فنون التصوير الحديثة هو أكثرها شيوعا وشعبية .

يقول طه حسين تحت عنوان «وقار» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أترى إلى وقار فلان حين يسعى ؟ إن الناس ليعجبون بما يصطنع من الأناة والمهل .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : لو استطاع أن يسعى وهو واقف ، وأن يتحرك وهو ساكن ، لفعل .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ليته يأخذ نفسه بمثل ما يأخذ به جسمه من الوقار !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : هيهات ! ذلك شىء لا يتاح إلا لأولى العزم »[٤٤].

لقد اختزل طه حسين وصف هيئة الرجل وشخصيته فى سمتين بارزتين من سماته، تمايز كل منهما بكونها ضد الأخرى ، ثم مسخها حين بالغ فيهما . والسمتان هما : ثقل فى الجسم وخفة فى العقل . أما ثقل الجسم فأغلب الظن أن مصدره بطن وسيع منتفخ متكور يطغى بحجمه الهائل على أجزاء الجسم الأخرى ويكاد أن يحتويها ، ثم هو يؤلف الحيز الأكبر الذى يشغله صاحب هذا البطن فى الفضاء . وهذا البطن الهائل يقحم على صاحبه الأناة والمهل ، ويدفعه إلى أن يحاول عبثا الجمع بين حالين نقيضين هما السكون والحركة فى آن واحد . وهذا أمر ظاهرة الوقار ، ولكن حقيقته تبعث على الهزء .

أما خفة العقل فأغلب الظن أن مصدرها صغر النفس الذى يغرى صاحبه بأن ينمى جسمه على حساب عقله . وبقدر ما تضطرد صورة الجسم انتفاخا وتكورا ، بقدر ما تطرد صورة العقل خفة وتضاؤلا ، وصورة النفس تصاغرا وتدنيا .

رأس تافه صغير ركب على جسم متكور كبير يسعى إلى الحركة ، ولا يملك أن يتحرك : هذه هى الصورة الكاريكاتورية الهزلية الساخرة التى قدمها إلينا طه حسين لإمتاعنا .

وإليك صورة كاريكاتورية أخرى يرسمها طه حسين تحت عنوان «حلة» ، ولعلها أن تزيد إمتاعا عن سابقتها ؛ ففن الكاريكاتور فيها أكثر وضوحا ، وأعظم تفكهة ، وأبلغ عبرة ، يقول طه حسين :

«هم أمير الموصل أن يهدى إلى أحد ندمائه خلعة نفيسة ، ثم غضب عليه لبعض الأمر قبل أن تبلغه الهدية . وكان النديم طويلا فى السماء عريضا فى الفضاء . وقد أراد الأمير أن يغيظه ، فأهدى خلعته إلى نديم آخر له كان قصيرا لا يكاد يرتفع عن الأرض ، وضيقا لا يكاد يشغل من الفضاء إلا حيزا ضئيلا . وتلقى النديم الهدية جذلان راضيا ، فلما دخل فيها ضاع بين

ثناياها ؛ لأنها لم تفصل على قدة . فأما الأمير وحاشيته فضحكوا وأغرقوا فى الضحك ، وأما النديم فلم يشك فى أن الخلعة قد خلقت له، وأما الناس فقد جعلوا كلما رأوه يشيرون إليه ، ويقول بعضهم لبعض : انظروا إليه ! إنه يرفل فى حلة فلان .[٤٥] »

وأول ما نلحظه فى هذه « الإبيجراما » أنها خلو من الحوار ؛ فقلة معدودة من « إبيجرامات » طه حسين تخلو من الحوار . على أن هذه « الإبيجراما » وإن لم تأخذ الحوار بمعناه الاصطلاحى، أى السؤال والاجابة عنه ، إلا أنها تلم ، على وجه ما ، بطرف من الحوار . فعبارة : « انظروا إليه ! إنه يرفل فى حلة فلان » قد تكون ردا على سؤال يجرى على هذا النحو : « ما الذى يسترعى انتباهكم فى مظهر النديم ومشيته ؟ »

أما الصورة الكاريكاتورية فهى تتألف من صورة الخلعة الطويلة العريضة التى يبدو أنها تتحرك من تلقاء نفسها أو استجابة لحركة زنبرك ، ومن صورة الأصابع وهى تتحرك مشيرة فى اتجاه الخلعة المتحركة . أما النديم المفرط فى القصر ، والمفرط فى النحافة، فقد غيبه طه حسين داخل الخلعة . وهنا يكون طه حسين قد اختزل النديم ، فلاشئ ينبئنا عن وجوده سوى هذه الحركة داخل الخلعة . أما القوم فقد اختزلهم طه حسين فيما عدا الأصابع . خلعه تتحرك ، وأصابع تتحرك فى اتجاهها ، والمشهد كله حركة . وكل حركة تقول إن من يبغى أن يختفى كإنسان أو ، بعبارة أدق ، من يبغى أن تختفى آدميته وأن تهدر كرامته فليلبس حلة فضفاضة ليست له ، أو فليتبوأ منصبا أكبر منه ، ورحم الله امرءاً عرف قدر نفسه .

وتتعدد السبل لصنع الصور الهزلية الساخرة ، وطه حسين يوظف المفارقة لصنع كثير من الصور الهزلية الساخرة . والمفارقة هى اجتماع الضدين فى شيء واحد تنبثق عنه الحقيقة. وإليك هذا المثال . يكتب طه حسين تحت عنوان « قطط » :

« قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : لى صديق يحب القطط ويطيل عشرتها ، وأكاد أعتقد أنه اكتسب من أخلاقها شيئا غير قليل .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : فإن عشرة الحيوان للناس تعلمه الأنس بعد التوحش ، وتكسبه غير قليل من خصال الحضارة . فما يمنع أن يتأثر الناس بالحيوان كما يتأثر الحيوان بالناس ! وقد قال الشاعر القديم :

عن المرء لا تسأل وسل عن قرينه

فإذا كان القرين قطا فأحرى أن يكتسب المرء أخلاق القطط[٤٦] »

الوضع المألوف هو أن يكون الإنسان معلما ، والحيوان وعاءً يصب فيه بعض العلم . ثم صارت الأمور إلى التضاد : فالحيوان صار معلما ، والإنسان صار وعاءً يصب فيه بعض العلم . ومن هذا التضاد خرجت هذه الحقيقة المذهلة المضحكة ، وهى أن الحيوان يلقن الإنسان الدرس ، ويخلع عليه بعض صفاته .

وما دمنا بصدد الحديث عن الحيوان ، وقد أورد طه حسين طرفا من أحواله فى « إبيجرامات » أخرى فى جنة الشوك ، فما يمنعنا أن نذكر آية رائعة فى قصص الحيوان وصفها طه حسين بأنها « المتعة القديمة الجديدة » ، وهى **كليلة ودمنة** ، وأن نذكر أن الحوار بين الطالب الفتى وأستاذه الشيخ يجرى على غرار الحوار بين دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف ، وأن الطالب الفتى من أستاذه الشيخ بمنزلة دبشليم الملك من بيدبا الفيلسوف ، وأن الغاية من الحوار هى الوصول إلى المعرفة وتحصيل الحكمة . فهل تأثر طه حسين ، فيما تأثر به فى « إبيجراماته »، بكتاب **كليلة ودمنة** ؟ هذا ما لا نجزم به . ولكن أسلوب الحوار بين الطالب الفتى واستاذه الشيخ ، وعدم إغفال طه حسين لشأن الحيوان فى **جنة الشوك**، يوحيان بذلك .

ذكرنا أن المفارقة تكون أداة لخلق صورة هزلية ساخرة . على أنها تخرج على هذه الوظيفة فتصبح أداة لخلق صورة هجائية ساخرة ، كما فى « الإبيجراما » الآتية . يقول طه حسين تحت عنوان « تعالى » :

« قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألم تر إلى فلان ثانى عطفه شامخاً بأنفه، لا يكلم الناس إلا وحيا ، ولا ينظر إليهم إلا شزرا ؟

قال الاستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : أنف فى السماء وإست فى الماء[٤٧] » .

فلأن هذا جماع الأضداد ، فهو القمة وهو القاع جميعا ، وهو فى آن واحد الأنف أبرز ما فى الوجه ، والوجه بمكان أعلى جزء فى جسم الانسان ؛ وهو الإست الذى يؤلف أسفل فتحه فى جسم الإنسان، والذى يوظف حين يتهيأ الإنسان لقضاء الحاجة ، ويقترن بما ينفضه الجسم من زوائد كريهة . والصورة الأخيرة تذكرنا بالأطفال الذين تعينهم أمهاتهم على قضاء الحاجة . وناهيك بما تحمله الإست من إيحاءات ؛ فالإست من قبيل العورة ، والناس دائما يرمون بعوراتهم فى السباب المقذع . هذه المفارقة تقرر ، إذن ، أن فلانا هذا على شموخه طفل ، وهو طفل لا يستحق من الناس إلا السباب المقذع .

ثم إن المفارقة مفاجأة ؛ فما الجمع بين الأضداد إلا

مفاجأة ، وما المفاجأة إلا وقوع ما هو غير منتظر . والمفاجآة قد تكون قاسية ، شديدة الوقع ، لأنها تقلب كل حساب ، وتأتى بعكس النتيجة المرجوة . وكذلك تكون المفارقة فى «الإبيجراما» الآتية مفاجأة بالغة القسوة . يقول طه حسين تحت عنوان «مجون» :

«مازالت امرأته تظهر له الغيرة حتى أغرته بالاثم فتورط فيه ؛ ومازال هو يلوم ابنه على العبث حتى دفعه إليه ، ومازال ابنه ينهى صاحبه عن عشرة خليلة السوء حتى اتخذها له زوجا . أليس من الخير أن يتدبر الناس مجون أبى نواس حين قال :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء
فرب مجون أدنى إلى الموعظة من الحكمة البالغة .(٤٨) »

المألوف أن النهى عن المجون ، واستخدام النذير للتنفير من أعقابه السيئة،هو الموعظة . أما أن تكون الموعظة غض الطرف عن المجون ، واغفال أمره ، فهذا عدوان على الموعظة ، وقتل لها . حتى إذا كانت التجربة ، وصار النهى ترغيبا ، والنذير استثارة ، والمحظور حقيقة واقعة ، فهنا تكون الحسرة الممضة . إذن ، النهى عن المجون ترغيب فيه ؛ والوقاية من المجون غض الطرف عنه . وهنا اجتماع الأضداد الذى يؤلف المفارقة القاسية . والمفارقة قاسية على وجهين : فالإمساك عن النهى عن المجون يحمل الإنسان السوى آلاما نفسية عظيمة ، والنهى عن المجون يحمله آلاما نفسية أعظم ، إذ عليه أن يكتوى بآثار هذا النهى ، وأن يتلظى بالجراح .

أنشأ طه حسين «إبيجراماته» فى أغراض متنوعة ، وأفرغ أغلبها فى قالب حوار ، وله فى ذلك أسوة فيما فعله صاحب **كليلة ودمنة** والفيلسوف سقراط مع حوارييه من قبله . فصاحب **كليلة ودمنة** يجرى حواراً بين دبشليم الملك ، وبيدبا الفيلسوف،غايته أن يستيقن دبشليم الملك بمعونة فيلسوفه من صحة حكمة متواترة بالبينة والدليل . واليقين راحة للنفس . وإليك هذا المثال الذى يستهل به صاحب **كليلة ودمنة** «باب الأسد والثور» :

قال دبشليم ملك الهند لبيدبا رأس فلاسفته : اضرب لى مثل الرجلين المتحابين يقطع بينهما الكذوب الختون ويحملها على العداوة والشنآن .

قال بيدبا الفيلسوف : إذا ابتلى الرجلان المتحابان بأن يدخل بينهما الختون الكذوب تقاطعا وتدابرا ، وفسد ما بينهما من المودة . ومن أمثال ذلك أن كان بأرض دستابند تاجر مكثر ، وكان له بنون ...(٤٩)

وجلى أن دبشليم الملك يبدأ بحكمة متواترة ، ولا يبغى شيئا سوى أن تكون مشفوعة بالبينة والدليل . فالحكمة مقررة بادئ ذى بدء ، ووجه الحق فيها ظاهر . أما المحاورة السقراطية فأرفع قدرا ، لأنها أبعد غورا . فمعالجتها تقتضى حذقا ومكرا ، وتتطلب معرفة بأساليب الكر والفر فى فن الجدل ، ومقارعة الرأى بالرأى ، والحجة بالحجة،حتى يتم الكشف عن وجه الحق ، واستخلاص القول الفصل فى قضية من القضايا . وإلى هذا أراد طه حسين فيما أرى،حين صب أغلب «إبيجراماته» فى قالب حوار . فالحوار وسيلة لتقليب وجوه الرأى ، وتنمية قوى العقل على الإدراك السليم .

والحوار إما أن يدور فى رقعة ضيقة ، فينتظم مثلا الطالب الفتى وأستاذه الشيخ ، أو شهر يار الملك وزوجه شهر زاد ، وقد تتسع رقعته قليلا فينتظم الطالب الفتى وأستاذه الشيخ ، وكذلك طه حسين الذى يكون حاضر الحديث ؛ وإما أن يجرى فى رقعة أكبر فينتظم مجلسا من الناس ، وقد يكون طه حسين حاضر هذا المجلس .

على أن الحوار فى جملته يقدم لنا نماذج من المتحدثين تمثل قطاعات مختلفة من المجتمع تتدرج من أصحاب الحل والعقد إلى عامة الناس،ففيها الملك والأمير والوالى ، وفيها الوزير ، والرئيس السابق،والموظف الكبير،والأستاذ المحنك،والصديق والأديب والقارئ .

فإذا انتقلنا إلى رقعة الزمان التى يشغلها الحوار ، فإننا نرى رقعة شاسعة الأبعاد،تمتد من الماضى السحيق ، من عصر كليلة ودمنة ، وعصر ألف ليلة وليلة،إلى الحاضر الماثل أمام طه حسين على عهد الانتقال . فالحوار يجرى فى الحاضر ، ويجرى فى الماضى ، والحوار يصل الحاضر بالماضى ، ويصل الماضى بالحاضر . وظاهر أن تعدد وجهات النظر بتعدد شخصيات المتحدثين وأنماطهم ، وطرح وجهات النظر المتعددة على مدى الزمن قديمة وحديثه، ييسران فضل السبل للوصول إلى الحقيقة . وليس عبثا أن طه حسين أنشأ مجموعة من «الإبيجرامات» فى أكثر من موضوع طرقه ، فهو يوحى بذلك أن هناك أكثر من زاوية لتناول الموضوع الواحد ، وأن الرؤية الصحيحة لأى موضوع تتألف من تناوله من كافة الزوايا الممكنة . وهذا هو المنهج السقراطى فى الحوار . ومن الموضوعات التى أفرد لها طه حسين مجموعة من «الإبيجرامات» : الهجاء ، الرق ، المعارضة ، الإخاء .

والحوار فى حنة الشوك بين الطالب الفتى وأستاذه الشيخ يثير

قضية محيرة هى : من هو الأستاذ الشيخ؟ أليس هو طه حسين؟

إن طه حسين يذكر فى «الإيبجراما» التى يستهل بها كتابه، والتى يكون عنوانها «دعاء» ، وقد سبقت الإشارة إليها، أنه كان حاضر الحديث بين الطالب الفتى وأستاذه الشيخ . إذن ، فطه حسين ليس الأستاذ الشيخ . هذا من جهة . أما من جهة أخرى ، فإن الكتاب يوحى إلينا حين نفرغ من قراءته أن الاستاذ الشيخ لا يمكن أن يكون إلا طه حسين . فمن أجدر من طه حسين بأن يدير الحوار مع الطالب الفتى على شعراء «الإيبجراما» عند اللاتين ، مثلا الشاعر «كاتول» فى إيبجراما «جحود»(٥٠)، والشاعر جو فينال فى إيبجراما «معبد»(٥١)؟ ألم يكن طه حسين أول من أهتم بأمرهم فى الأدب العربى الحديث ، وأول من شغل بأن يصل «الإيبجراما» فى أدب الغرب القديم بشعر الهجاء عند العرب فى البصرة والكوفة وبغداد فى العصر العباسى الأول؟ فإن كان طه حسين هو الأستاذ الشيخ الذى يجرى الحوار مع الطالب الفتى عن شعراء «الإيبجراما» اللاتين ، فهل أرانى غاليا إن قلت أن طه حسين يتحدث بلسانين فى «إيبجراما» «دعاء» ؛ وأنه يؤدى بلسان الأستاذ الشيخ وظيفة غير التى يؤديها بلسانه هو؟ فالأستاذالشيخ فى « إيبجراما » «دعاء» يوضح النهج القديم الذى ينبغى أن ينتهجه الطالب الفتى ، وطه حسين بلسانه هو يؤمن على القول السابق ويدعو الشباب المصريين أن يتخذوا منه برنامجا وشعارا .

وهل أرانى غاليا إن قلت إن طه حسين هو الأستاذ الشيخ فى كل حوار بين الطالب الفتى وأستاذه الشيخ؟

* * *

وفن «الإيبجراما» ينقلنا إلى ساحة فن الدراما ، حين يأخذ بطرف ، ولو يسير ، من خصائص فن الدراما . ومن شائع القول أن فن الدراما يكشف ، من جهة ، عما يحويه كتاب الحياة من هزليات وأضاحيك ومفاوقات ومفاجآت ، ويكشف من جهة أخرى ، عما يضمه من معاض وآثام تسفر عن مؤسيات مبكيات . وفن «الإيبجراما» يلم بشذرات من كتاب الحياة ، فيصور فى لقطات سريعة جانبا مما يصدر عن البشر من تفاهة وعبث وجهل وحمق يكون مبعثا للاستخفاف والضحك ، أو يصور طرفا مما يقعون فيه من تناقض صارخ بين القول والفعل ، بين الادعاء والحقيقة، يكون مثيرا للحنق والهجو ، أو يصور بعض مايضمرون من سوء نية ، وخبث نفس ، يكون محركا للأسى والنقمة .

ومن خصائص فن الدراما أنه يوظف الحوار توظيفا فعالا لنقل الفعل والحركة ، فلا يتأتى لفن الدراما أن يعرض على أنظارنا مشاهد حية تنبض بالفعل والحركة ، إلا أن يكون الحوار ، وهو من أهم أدواته ، إن لم يكن أهمها على الإطلاق ، عامرا هو نفسه بالفعل والحركة . ونلح على أن الحوار فى الدراما لاغناء له عن نبض الحياة ، وتدفقه بدمائها ؛ لأن الحوار الدرامى ليس مجرد طرح السؤال ، والإجابة عنه ، أو استخلاص نتيجة مامن السؤال والإجابة ، بل هو أسلوب متميز من وسائل التعبير الفنى، يزخر بما تزخز به الحياة من شد وجذب ، وأخذ ورد .

ومن خصائص فن الدراما أنه يوظف الحوار على وجهين : فعلى الوجه الأول ، يصطنع فن الدراما الحوار لنقل مايجرى خارج ساحة النفس البشرية من فعل وحركة . وعلى الوجه الثانى ، ينفذ بنا الحوار إلى باطن النفس فيعرض مايجرى على ساحتها من فعل وحركة . وهذا اللون من الحوار يبلغ ذروته الفنية فى المفاجأة ، أو مايعرف بالمونولوج الداخلى . فهنا تستغرق الشخصية فى حوار مع نفسها ، وتطرح قضية تؤرقها وتضنيها ، وترى نفسها ملزمة بأن تطرقها من جوانبها المختلفة . ولست أرانى بحاجة إلى القول ان توظيف الحوار على وجهيه لنقل حركة الحياة خارج ساحة النفس ، أو بداخلها ، دليل على أن كاتب الدراما مقتدر فى فنه ، مسيطر على أداة من أهم أدواته .

وفن «الإيبجراما» يأخذ بسمة من سمات فن الدراما ، حين يكون الحوار فيه دراميا ، أى نابضا بالفعل والحركة . وبقدر إجادة كاتب «الإيبجراما» فى استخدام الحوار على وجهته ، بقدر مايكون تمثله لوظائف الحوار الدرامى ، وبقدر مايصلح فى إقناعنا بوجود شبه بين فن الدراما وفن «الإيبجراما» . على أن هذا لايفيد أن الحوار فى «الإيبجراما» نظير للحوار فى الدراما . فأين الحوار فى «الإيبجراما» ، وهو لايعدو أن يكون كلمات قلائل تحصى على الأصابع، هى بمكان لبنات على رقعة من الأرض بالغة الضيق ، من الحوار فى مسرحية ، وهو كما نعرف يشغل متن المسرحية بأكمله ، أو النصيب الأوفى منه ، ويكون بمكان بناء عريض طويل يمتد فى الفضاء؟

وطه حسين ألم بطرف يسير من فن الدراما ، حين صاغ بعض إيبجراماته فى قالب حوار درامى وظفه على وجهيه . فليس بحسبه أن يسخر الحوار الدرامى لينقل لنا صورة من حركة الحياة والناس خارج ساحة النفس البشرية ، بل هو يصطنع الحوار أداة للمناجاة ، أو المنولوج الداخلى . ويحق لنا أن نطلق على إيبجراماته هذه العنوان الذى يليق بها ، وهو «الإيبجرامات» الدرامية .

ومن خصائص فن الدراما أنه فن «الحضور» . فلئن كان فن الدراما هو فن الفرجة ، فإن هذه الفرجة لايمكن أن تتم إلا فى الحاضر ، لأن العرض المسرحى لايتشكل إلا فى الحاضر ، ولايتفرج عليه المشاهدون إلا إبان تشكله، أى فى الحاضر ،

ولايكون وقعه الأول إلا فى الحاضر. وخاصة الحضور هذه هى أولى خصائص فن الدراما ، وأهمها ، وأكثرها إيضاحا لجوهر هذا الفن.

وإبيجرامات طه حسين الدرامية تمتاز بالحضور أيضا ، لأن طه حسين حين اصطنع الحوار الدرامي لم يكن يملك إلا أن يصور الناس وهم يتحركون على مسرح الحياة ، كل فى دائرته . ونحن لانملك إلا أن نشهد مايصدر عنهم ، وأن نستجيب له بردود فعل تتفاوت حسب مقتضى الحال.

ونمثل للحوار الدرامى عند طه حسين على وجهيه : هذا الذى ينقل الفعل والحركة خارج ساحة النفس ، وذاك الذى يصور مايجرى على مسرح باطن النفس. ونبدأ بالضرب الأول من الحوار ، ونمثل له بأكثر من نموذج.

يكتب طه حسين تحت عنوان «رقص» :

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : لم يكد فلان يدبر حتى أقبل قال الاستاذ لتيمذه الفتى : لم ينس الرقص الذى تعلمه فى باريس[٥٢] .

هنا الكلمات التى تصور الفعل والحركة : «يدبر» ، «يقبل» ، «رقص». والفعل والحركة قصيران سريعان ، نلاحق صاحبهما بأنظارنا لأنه يؤدى الفعل ونقيضه ، والحركة ونقيضهافى سرعة عجيبة ، ودون إضاعة أى وقت ؛ فما يكاد يمضى فى اتجاه حتى يكر راجعا على نفسه فى اتجاه مضاد. ونحن نفهم العلة التى تحرك الراقص ، ولكننا لانتعاطف معها. فالعلة فى الإقبال بعد الإدبار هى المنفعة الذاتية. ونحن نسخر من الراقص ؛ لأنه أشبه بالدمية فى مسرح العرائس،لاإرادة لها، تشدها خيوط غير منظورة ، وترقص على أنغام شاء لها محرك الخيوط أن ترقص عليها. ألايصنع الإنسان من نفسه هزؤة حين يبتذل نفسه ، فينقلب بإرادته إلى شبه دمية فى مسرح عرائس؟

ومن قبيل هذه «الإبيجراما» الدرامية ، مايقوله طه حسين تحت عنوان «كرامة» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ماأكثر ما كان فلان يعتز بكرامته ، وماأسرع مااستجاب لما لايلائم هذه الكرامة!

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : فإن من الكرامة مايستجيب للمال كما يستجيب الحديد لدعاء المغناطيس»[٥٣] .

وهنا أيضا نرى الحركة. وهى حركة سريعة للغاية ؛ فقد انتقل صاحبها من النقيض إلى النقيض فى طرفة عين. ثم هى حركة فجائية ؛ فقد نزعت النقاب بلا مقدمات عن التناقض الحاد بين الزعم والحقيقة ؛ ثم هى حركة شديدة الوقع ، لا لأنها حركة فجائية فحسب ، بل لأنها هوت بصاحبها من عالم الإنسان إلى عالم الجماد حين سلبته كرامته المزعومة. وماأعجب البشر ، فكرامة بعضهم من كرامة الحديد!

وإليك نموذجا ثالثا من إبيجرامات طه حسين الدرامية. يقول طه حسين تحت عنوان «أفول» :

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألم تر إلى ذلك النجم لم يكد يشرق حتى أفل.

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : كان يستمد النور من غيره،فلما التوى عنه مصدر النور عاد إلى إظلامه القديم»[٥٤] .

والكلمات التى تصور الحركة هنا هى «يشرق» ، «أفل» ، «التوى» ، «عاد» ، وهى توحى إلينا بأننا فى قاعة مسرح ترتفع الستار عن ثلاث مشاهد قصيرة خاطفة. يرتفع الستار عن المشهد الأول. ظلام يطبق على المسرح بسدل الستار. يرتفع الستار مرة ثانية عن نجم يشرق. الضياء يغمر المكان ويعمره. يسدل الستار مرة ثانية. ثم يرفع الستار للمرة الثالثة. الإظلام يعم المكان ويطويه. لقد طويت صفحة النجم المزعوم. وكذلك حال المجد الكاذب. مجد موقوت لأنه يقوم على غير أسس.

وننتقل إلى الحوار الذى يصور حركة النفس الداخلية ، أى إلى المونولوج الداخلى. يقول طه حسين تحت عنوان «إخاء» :

كانا صديقين وفيين ، قد صفا بينهما الود ، وارتفعت بينهما الكلفة ، واشتدت حاجة كليهما إلى صاحبه ، حتى لم يكونا يفترقان إلا كارهين. وقد استقام لهما الود الخالص ؛ والحب الصفو ، مالم يقدر أحدهما لصاحبه على شىء من متاع الدنيا. ثم أتيح لأحدهما حظ من قوة ، فأسدى إلى صاحبه طرفا من خير. فما هى إلا أن تستحيل الصلة بينهما إلى شىء معقد أشد التعقيد ، فيه الاعتراف بالجميل ، والاعتراف بالجميل يكدر صفو المودة ، وفيه الاستزادة من النفع ، ودخول المنفعة بين الأصدقاء مفسد للصداقة. وفيه الموجدة إذا لم ينل صاحب المنفعة مايبتغى. وحاجة من عاش لاتنقضى ، كما يقول الشاعر القديم. ودخول الموجدة بين الأصدقاء ؛ حين لايبلغ أحدهم من نفع صاحبه مايريد ، أول مراتب العداء. وفيه الحسد ، والحسد يأكل المودة ، كما تأكل النار الحطب. ثم فيه الجحود ، والجحود لايفسد الود وحده ، ولكنه يفسد المروءة أيضا. أيجب إذا أن يعجز الأصدقاء عن أن ينفع بعضهم بعضا لتصح بينهما الصداقة ، وليخلص بينهما الإخاء؟ لاأدرى! ولكنى أعلم أن ليس أخطر على المودة الخالصة من دخول المنفعة بين صديقين.[٥٥] .

نحن هنا بإزاء مسرحية قصيرة من فصل واحد،يعرض أحداثها مونولوج داخلى،يقيم من ساحة النفس مسرحا داخليا لها ، لأن هذا المسرح يكون أكثر الأشياء ملاءمة لها. وليس هذا بالغريب ، أو المستغرب ؛ فوزن الأحداث ليس ما يحدثه من أثر فى العالم الخارجى ، بل بمقدار ماترجعه من صدى إلى ساحة النفس. وتقويم الأحداث رهن بما يصدر عن النفس من أحكام على الأحداث. فالأحداث ذات شأن وخطر ، إن

وقعت فى النفس هذا الموقع ، وهى ليست ذات شأن وخطر ، إن كان هذا هو موقعها فى النفس . ونحن هنا بإزاء أحداث مسرحية قصيرة ذات وقع مؤثر بالغ التأثير فى النفس على صعيدين : أولها صعيد الخصم فى هذه الأحداث ، وثانيهما صعيد المشاهد لفعال الخصم فى هذه الأحداث . فعلى الصعيد الأول تتحول نفس الخصم إلى ساحة بركان يقذف بحمم البغض يخرج بعضها فى أثر بعض فى تعاقب أليم . وعلى الصعيد الثانى تنتقل فعال الخصم فى هذه الأحداث إلى ساحة النفس عند المشاهد ، فيدير عين بصيرته عليها ، وينظر ويطيل النظر مدققا محققا مراجعا ، عسى أن يهتدى إلى طريق غير شائك فى الحياة ، يكون مأمون العاقبة ، يرد إليه بعض الطمأنينة . والمونولوج الداخلى إن هو إلا ترجمان لما ألم بنفس المشاهد من محنة ، وهو يستعرض هذه الأحداث الموجعة .

ولئن كانت بعض المسرحيات ذات الوقع المؤثر المؤلم ينتهى بها صراع الأحداث إلى ذروة واحدة ، فإن صراع الأحداث فى هذه المسرحية الصغيرة ينتهى إلى ذروتين ، وبذلك يكون وقع الأحداث أكثر تأثيرا أو أكثر إيلاما . ثم إن هذا التأثير وهذا الإيلام مكثفان إلى أقصى حد ، لأن الصراع ليس موزعا على كثير من الشخوص ، بل هو حكر للخصم الذى آلى على نفسه أن يتأجج بسعير الخصومة إن جاز هذا التعبير ؛ ولو قد كان الصراع موزعا على عدد من الأشخاص ، لنال هذا من حدته . وهذا التأثير وهذا الإيلام مكثفان إلى أقصى حدود التكثيف ، لأن هذا الصراع محدود أيضا برقعة ضيقة ، لأن الخصم وغريمه الذى أقحمت عليه الخصومة إقحاما لا يملكان إلا أن يتحركا فى رقعة محدودة ؛ وضيق رقعة الصراع يجعل بطبيعة الحال السعير أكثر تأججا ؛ فانتشار السعير على رقعة أوسع يضعف حدته .

تجرى أحداث المسرحية التى يصورها طه حسين فى المونولوج الداخلى على هذا النسق : صنيع ، فكدر ، فجشع ، فموجدة ، فحسد ، فجحود . ونحن نرقى درج السوء فى النفس البشرية . وأول ذروة نبلغها هى الموجدة ؛ وهى أول مراتب العداء . ثم نبلغ بعد قليل الذروة الثانية وهى الجحود ؛ وهى أشد مراتب العداء فتكا ؛ لأنها تدمر المروءة . والإنسان الذى دمرت مروءته ، دمرت نفسه ، فلا خير فى أناس عدموا المروءة .

والحدث الذى يفجر الصراع بين الصديقين اللذين استقام لهما أول الأمر الحب الخالص ، ثم حل محله الشقاء واللدد ، هو الصنيع الذى أسداه الصديق إلى صديقه ؛ فهو يولد سلسلة متصلة الحلقات من ردود الفعل، يرتبط بعضها ببعض بقانون العلية حسب النظرية الأرسطية فى البناء الدرامى ؛ وتؤلف هذه الحلقات بناءً عضويا محكما . وهذه الحلقات من ردود الفعل يمكن أن نطلق عليها مضاعفات ؛ لأن الإنسان الذى يتلقى الصنيع سقيم الوجدان ، وسرعان ما تلح عليه العلة . فالصنيع يكدر نفسه ، ثم يستنفر حاسة الجشع فيه . والجشع لا يمكن إرضاؤه ، ومن هنا يكون الإحباط ، والإحباط يخلق موجدة . فإذا ما بلغنا الموجدة ، فإن الصلة بين صاحب الفضل والمستفيد منه تكون قد بلغت منعطفا فى تصعيدها الملتوى يجعل العودة إلى الوراء إلى نقطة البدء ضربا من المحال . فالمنعطف هو النهاية المحتومة لمرحلة من التصعيد على درج السوء فى النفس البشرية ، وهو فى الوقت عينه بداية محتومة للمرحلة الثانية والأخيرة على درج السلوك هذا . نحن عند المنعطف نكون قد بلغنا أول مراتب العداء . ويستفحل العداء بالحسد الذى يأكل المودة ، كما تأكل النار الحطب . لم يبق من المودة شىء . لم يبق إلا العداء المطلق لصاحب الصنيع . إلام يرمى العداء المطلق لصاحب الصنيع؟ يرمى إلى الجحود . وإلام يرمى الجحود؟ يرمى إلى تجريد النفس من القيم الأخلاقية التى تصنع للحياة قيمة ومعنى ، وتضفى عليها رواء «وبهاء» ، وتشد أزر الإنسان فى مواجهة المحن . وإلام يقود الجحود؟ يقود إلى مقتل المروءة ، وتدمير الإنسان الذى أثم فى حقها فقتلها . فإذا ما بلغنا هذه النتيجة ، فنحن فى أعلى الدرج الملتوى الذى اتخذته النفس المثقلة بالعلة والسوء وسيلة لتصعيدها ، ونحن على قمته . وما أقبحه من علا ! وما أقبحها من قمة ! هو علا أصدق ما يوصف به أنه حضيض ، وهى قمة أصدق ما توصف به أنها درك أسفل . كذلك تكون الذروة الثانية لهذه المسرحية القصيرة ، وهى الذروة التى تشكل فى الوقت عينه ختام المسرحية ، وتجعل لهذا الختام مذاق المر والعلقم .

هذه الأحداث وما تثيره من هواجس تؤلف المونولوج الداخلى عند طه حسين ؛ فهو المشاهد، وهو الراوية ، وهو المعقب . وتوظيف «الإبيجراما» لتؤلف مونولوجا داخليا، يخرج بفن الإبيجراما عن حدوده المرسومة . ففن «الإبيجراما» بحكم طبيعته لا يتناول الناس أو الأشياء من الباطن ، بل يتناولها من الظاهر فحسب ؛ وهو يعتمد على لقطات سريعة تسجل الفارق بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون . إذن تعمق النفس البشرية ، واستكناه أسرارها، ليس من شأن فن «الإبيجراما» .

وفن «الإبيجراما» يتطلب الإيجاز فى القول ، فى حين أن تعمق النفس البشرية ، والغوص إلى قرارها، يتطلب الإفاضه فى القول . فالإحاطة بأى حال من أحوال النفس لا يمكن أن تتم فى كلمات معدودة .

نذكر لطه حسين بالفضل إذن أنه جعل فن «الإبيجراما» كما يتمثل فى «إبيجراما» «إخاء» يتسع لغرض من أغراض القول لم نكن نعتقد أنه ميسر له ، وهو المونولوج الداخلى . ولكننا نلاحظ فى الوقت عينه أن طه حسين لم يأخذ نفسه بالإيجاز ، فهذه «الإبيجراما» أميل إلى الطول ، وأنه أباح لنفسه أيضا الإطالة فى القول فى أكثر من «إبيجراما» . ولكن لاجناح على طه حسين فى أن يطيل بعض الشىء فى «إبيجراما»

«إخاء» ؛ فقد حققت هذه الإطالة النسبية إضافة حقيقية إلى فن «الإبيجراما» ، وجمعت غرضا جديدا إلى أغراض القول التى يمكن أن ينشأ فيها هذا الفن .

* * *

ولعل أهم ما يستوقف انتباهنا فى «إبيجرامات» طه حسين ما يقوله فى بعض منها عن صناعة الفكر والأدب . فماذا عسى أن يقوله طه حسين بوصفه من رجالات الفكر والأدب عن صنعة الفكر والأدب ؟ وأى شىء أجدر بالاحتفال مما يقوله رجل من رجالات الفكر والأدب فى صنعة الفكر والأدب ؟

يقول طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «عقوق» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألا تحدثنى عن سنمار هذا الذى كثر الحديث عنه فى هذه الأيام : من هو؟ وما شأنه؟ وفيم يكثر الناس عنه الحديث؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : زعموا يابنى أنه رجل رومى بنى للنعمان بن المنذر قصرا أو قصرين لا أدرى ، فلما أتم عمله على أحسن وجه وأكمله ، رضى النعمان عنه ، ولكنه أشفق أن يبنى لغيره من الملوك مثل مابنى له ، فأمر به فألقى من أعلى القصر فاندقت عنقه فمات . والناس يضربونه مثلا لمن يقدم إلى الناس خيرا وإحسانا فيجزونه بالشر والمساءة . ولكن فى الدنيا أفرادا كثيرين يمكن أن يسمى كل واحد منهم سنمار ، ولكنه يلقى من حالق فلا تندق عنقه ، ويساق إليه الشر فلا يؤذيه ، ويكاد له الكيد فلا يبلغ منه شيئا . تستطيع أن تسميه سنمار الخالد ؛ لأنه لايبنى لأصحاب السطوة والبأس ، وإنما يبنى للشعوب ؛ ولأنه لايبنى للشعوب دورا ولاقصورا ولاشيئا من هذه الآثار التى يبلغها البلى ويدركها الفناء ، وإنما يبنى لها فناً وأدبا وفلسفة وعلما وإصلاحا . ألا تذكر مصارع النابغين من الأدباء والعلماء والفلاسفة؟ ألا ترى أنك لاتزال تستمتع بآثارهم؟»

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : وسيستمتع الناس بعدنا بآثارهم حتى يرث الله الأرض ومن عليها !»[٥٦]

لسان حال طه حسين يقول : «رجال الفن والفكر خالدون ، ودولة الفن والفكر خالدة ؛ أما دولة الحكام فبائدة . »

ونسأل طه حسين : ما النبع الذى ينبغى أن يستقى الفن منه؟ ويجيب طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «وعظ» :

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : لا أعرف أفصح من فلان إذا وعظ ، ولا أعرف أبعد منه عن سيرة الرجل الكريم .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : إن بعض الفن نفاق يبرع فيه صاحبه حتى يسحر الناس ، دون أن يكون بين هذا الفن وبين قلبه سبيل .[٥٧]

الصدق هو النبع الذى ينبغى أن يستقى منه الفن ، وإلا كان الفن نفاقا .

* * *

يفيد طه حسين أن اللغة ، وهى المادة التى يصنع الأديب منها فنه ، يصلح بصلاحها الأدب ، ويعوج باعوجاجها الأدب . واعوجاج أى شىء يلفت النظر إليه أكثر من صلاحه . فما الذى يمكن أن ينزل الاعوجاج باللغة؟

يكتب طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «نحو» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أأصدق النحو وأصحاب اللغة أم أصدق فلانا مع أنه لا يقول فى النحو واللغة إلا خطأ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : صدق فلانا لأنه نحوى لغوى بحكم القانون» .[٥٨]

إقحام سلطة القانون على شئون النحو واللغة بلاء على النحو واللغة ؛ ولنعط القوس باريها ، فنترك اللغة لأربابها .

* * *

وماذا يقول طه حسين عن طبيعة فن الأدب ، وعن أكثر الظروف ملاءمة للإبداع الفنى؟ يكتب طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «فن» :

قال شهريار ذات يوم لزوجته شهر زاد ؛ تعلمين أنى لم أفهم بعد لماذا قطعت عنى قصصك الجميل؟

قالت شهر زاد : لأمرين يسيرين : أحدهما أنى أخذت فى هذا القصص لأحقن دمى وأعصم نفسى من الموت ، وأصرفك عن سفك الدماء ، وقد بلغت من هذا كله ما أريد . الثانى أن الجهد الفنى يمتع حقا إذا نشأ عن الرغبة والاختيار ، بغيض حقا إذا نشأ عن الرهبة والإكراه . وقد أخذت نفسى بما تكره ما دعت إلى ذلك ضرورة . وقد آن لى أن آخذ بحظى من الحرية ، فلا أقص إلا حين أريد أنا ، لاحين تريد أنت ، ولا حين تريد الظروف .[٥٩]

إذن ، الأدب درع واق من الموت ، والأدب شفاء للنفس المريضة التى هوت بصاحبها إلى مرتبة وحش الغاب ، والحرية هى أمثل الظروف للإبداع الفنى .

* * *

وماذا يقول طه حسين عن الظروف الأخرى التى تحيط بصناعة الأدب؟ مثلا كيف تتأثر طبيعة الأدب بطبيعة صانعه من ناحية ، وطبيعة متلقيه من ناحية أخرى . ويحدثنا طه حسين عن تأثير طبيعة صانع الأدب فيما يصنع من أدب فى «إبيجراما» بعنوان «حرية» . ولن ننقل من «الإبيجراما» إلا ما يتصل مباشرة بموضوعنا .

«قال أحد أمراء الموصل ، وكان أريبا ، لأحد ندمائه،وكان أديبا : «ما شر ما يمتحن به الأديب ؟ »

قال النديم وهو يبتسم : «فقدان الذوق الذى يجعل أدبه فاتراً خيرا منه البارد »[٦٠] .

إذن ، توافر الذوق عند صانع الأدب شرط للإبداع الحقيقى ، وإلا كان أدبه غير مستطاب المذاق . الأدب البارد مثل الأدب الفاتر لا يقع منا موقعا حسنا ؛ فمن باب أولى أن نطوى كشحا عن الأدب الفاتر .

أما عن تأثر طبيعة الأدب بطبيعة متلقيه فإن طه حسين يقول فى «إبيجراما» بعنوان «رمز» :

«قال شهريار ذات يوم لزوجه شهر زاد : ألم تقرئى كليلة ودمنة ؟

قالت شهر زاد : بلى ! قد قرأته وقرأته .

قال شهريار : فلم لم تذهبى فى بعض قصصك من الرمز الإشارة مذهب بيدبا الفيلسوف ؟

قالت شهر زاد : لأنك لم تذهب فى التماس القصص مذهب دبشليم الملك . كان يطلب الحكمة يغذى بها قلبه وعقله ، فأدى إليه فيلسوفه من ذلك ما أراد ، وكنت غارقاً فى بحر من الدم فاستنقذتك من هذا الغرق بما وجدت من وسائل الإنقاذ . ولو أنى انتظرت حتى أبرم لإنقاذك أسبابا من الحرير لكان من الممكن أن تذهب بك أمواج الدم ، وأن أتمسك فلا أجد إليك سبيلا »[٦١] .

هذه الإبيجراما تنبئنا بأن الرمز والإشارة لأصحاب النهى والحس اللطيف ؛ واللبيب بالإشارة يفهم . أما أصحاب العقل الغليظ والحس البليد فلا يمكن أن يخاطبوا إلاّ على قدر أفهامهم ، وذلك لايكون إلا بالمثل المحسوس . ومن ثم يمكن القول إن المتلقى يقرر منهج صناعة العمل الأدبى . وتقفو هذه النتيجة نتيجة أخرى ؛ فمنهج صناعة العمل الأدبى جزء لا يتجزأ من صناعة العمل الأدبى ، ومن ثم يمكن القول إن المتلقى يسهم أيضا فى صنع العمل الأدبى . ولعل النتيجتين أن تثيرا الدهش ، ولكنهما منطقيتان ؛ فنحن نسرف على أنفسنا حين نظن أن العمل الأدبى إما أن ينمو من الداخل ، وأن يحكم بضوابط داخلية صرفة،مثل طبيعة الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه العمل الأدبى ، وذوق المنشىء الخاص ، وإما أن يشكل من الخارج ، وأن يستجيب لعوامل خارجية صرفة،مثل المناخ السياسى ، والمناخ الفكرى،وغيرهما من العوامل . فالعمل الأدبى ينمو من الداخل ويشكل من الخارج جميعا . وهو حين يشكل من الخارج يخضع لعوامل كثيرة متباينة،ذكرنا منها طرفا منها ، ونذكر منها طرفا آخر ألمع إليه طه حسين فى الحوار بين شهرزاد وشهريار ، ونعنى به حظ المتلقى من الإدراك ، وقدرته على الاستيعاب ، واستعداده الطبيعى للاستجابة إلى لون من ألوان الكتابة الأدبية دون سواه .

ولعل طه حسين كان قمينا أن يصل إلى إرساء أصول مبدأ نقدى مهم يقرر أن المتلقى يسهم فى صياغة العمل الأدبى لو أنه استنبط من الظروف التى أملت على شهرزاد منهجها المختار فى سرد القصص حكما عاما . ولو أننا شئنا أن نلتمس فى مذاهب النقد الأدبى مذهبا يوضح ، على وجه اليقين ، دور المتلقى فى صياغة العمل الفنى ، فإنا لواجدوه عند الروائية الناقدة فرجينيا وولف Virginia Woolf ، وهى من أعلام الكتاب الإنجليز فى القرن العشرين . تقول فرجينيا وولف فى مقال بعنوان «المتلقى وزهرة الزعفران The Patron and the Crocus .

«جرت العادة على أن يشار على جيل الشباب رجالا ونساء فى مستهل حياتهم الأدبية بهذه المشورة التى يكون ظاهرها المنطق ، ولكنها تخلو تماما من أى نفع علمى،وهى أن يكتبوا ما يرون لزاما أن يكتبوه بأعظم قدر ممكن من الإيجاز ، وبأعظم قدر ممكن من الوضوح ، ودون أن يعبروا أى اهتمام لأى شئ سوى ما يدور فى خواطرهم . ولا أحد يضيف فى أمثال هذه المناسبات الشئ الوحيد الضرورى ،«وكن على يقين أنك تختار متلقى أدبك بحكمة»، على الرغم من أن هذا القول يكون جوهر الأمر كله ، لأن الكاتب يكتب لإنسان ما يقرأه ، وحيث إن المتلقى ليس مجرد الشخص الذى يدفع النقود ، بل هو فى مكر والتواء شديدين المحرض على ما كتب وملهمه ، فإن من باب الأهمية القصوى أن يكون رجلا يبتغى رضاؤه .

ولكن من هو إذن الرجل الذى يبتغى رضاؤه ـ من هو المتلقى الذى يحتال لاستخراج خير ما فى ذهن الكاتب ، والذى يجعله ينجب أعظم ما يستطيع إنجابه تنوعا وقوة ؟ ولقد أجابت العصور المختلفة عن هذا السؤال بإجابات مختلفة . فعلى الجملة كتب كتاب عصر الملكة إليزابيث لأرستقراط القوم والجمهور ملاعب التمثيل .. وفى القرن التاسع عشر كتب كبار الكتاب للمجلات التى تباع بشلنين ونصف وللطبقات التى تستمتع بالفراغ .. لمن ينبغى أن نكتب ؟ فالمتلقى الحالى يمثل نفرا من الناس على جانب من التنوع لم يسبق له نظير،ويثير كل ضروب الحيرة . فهناك الصحافة اليومية ، والصحافة الأسبوعية ، والصحافة الشهرية ، والجمهور الإنجليزى والجمهور الأمريكى ، والجمهور الذى يقرأ أكثر الكتب انتشارا ، والجمهور ذو الذوق الرفيع ، والجمهور الذى تستهويه الإثارة . ومن ثم فإن الكاتب الذى تحركت عواطفه لمرأى أول زهرة زعفران فى حدائق كنسنجتون ، عليه قبل أن يشرع فى الكتابة ، أن يختار من بين زحمة المتنافسين ذلك الضرب من المتلقى الذى يلائمة كل الملاءمة . ومن العبث أن يقال له انفض يدك منهم جميعا ، لا تفكر إلا فى زهرة الزعفران التى تؤثر بها نفسك ؛ ذلك لأن الكتابة وسيلة للاتصال بين الكاتب والمتلقى ، وزهرة الزعفران لايستوى لها الكمال إلا أن تتم المشاركة فيها »[٦٢] .

وواضح مما جرى على قلم فرجينيا وولف أن العمل الأدبى

الذى تقر به عين الكاتب وتهتز له نفسه حين تواتيه ملكة الإبداع الفنى لأول مرة هو بمكان أول زهرة زعفران تستهوى عينيه فى حدائق كنسنجتون وتحرك وجدانه . وواضح أيضا أن الكاتب لايكون خبيرًا بصيرا بالمتعة الحقه ، حين يقصرها على نفسه ، ويقبضها عن غيره ؛ فما كتب الكاتب إلا ليقرأ ، والتواصل بين الكاتب والقارئ ضرورة أصيلة فى فن الكتابة ، وعلى الكاتب أن يكون البادئ بإقامة التواصل مع قارئه ، والاسترشاد برغائبه حتى يتسنى للقارئ أن يشاركه متعته . لامعدى لنا إذن عن القول إن القارئ يسهم فى صنع فن الكتابة . هذا هو المبدأ النقدى الذى تقرره فرجينيا وولف ، والذى نرى أن طه حسين لم يكن بعيدا عنه كل البعد .

* * *

وما الذى يراه طه حسين فى صدد تفسير النصوص الأدبية ؟ يتناول طه حسين فى إحدى «إبيجراماته» نصا شعريا يمكن أن يفسر على وجهين . فعلى الوجه الأول يستقى التفسير من داخل النص الشعرى ، ومن الغرض الذى قصد إليه الشاعر . وعلى الوجه الآخر يفرض على النص الشعرى تفسير من الخارج لا علاقة له بالنص ، ولا بغرضه الشاعر ، وإنما الذى يفرضه هو المتلقى . وهذا يدفعنا إلى أن نخلص إلى حكم نقدى عام، مفاده أن معنى القصيد قد لا يكون مرجعه إلى ما انتوى الشاعر ، وإنما إلى ما انتوى المتلقى . وقد يسر لنا طه حسين السبيل إلى الوضول إلى هذا الحكم النقدى العام . يقول طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «مثل» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : فسر لى هذا المثل العربى القديم :

«البس لكل حالة لبوسها
إما نعيمها وإما بوسها»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : تريد تفسير الجد أم تفسير الهزل ؟

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أريد تفسير الجد .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : فكن حرا كريما إن أذنت لك نظم الحكم أن تكون حرا كريما ، وكن عبدا ذليلا إن اقتضتك نظم الحياة أن تكون ذليلا ، واتخذ لنفسك ثوبين : ثوب النعيم تلبسه حين يؤذن فى الناس بالحرية ، وثوب البؤس تلبسه حين يؤذن فى الناس بالرق . وأى الثوبين لبست ، فكن عنه راضيا وبه مجبورا .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : فإن أردت تفسير الهزل ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : فكن رجلا حرا كريما لا تبطره النعمة ، ولا تغض منه النقمة . وإنك لتعلم أن الذين يحسنون الهزل قليلون .»[٦٣] .

النتيجة التى نخلص إليها من هذه «الإبيجراما» هى أن مزاج المتلقى أو وجهة نظره عنصر حاسم فى تقرير معنى النص الشعرى أو أى نص أدبى ، ولعله أن يكون من المصادر الأساسية للخلط فى الأحكام الأدبية،وإشاعة كثير من الأغاليط النقدية .

* * *

كم وجهاللمتلقى عندطه حسين؟ الجواب : ثلاثة وجوه : المتلقى مشاركا فى صنع العمل الأدبى ، والمتلقى مفسرا للنص الأدبى ، والمتلقى قارئا وناقدا جميعا . أما أول وجوه المتلقى ، وثانيها،فقد أدركنا ما يقصده طه حسين بهما ؛ أما الوجه الثالث فماذا عسى أن يقول عنه؟ يكتب طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «نقد» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أى قرائك أحب إليك !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : هذا الذى يقرأ مخلصا ، وينقد ناصحا ، ويعلن الرأى صريحا ، لا يصانع فيه ، ولا يلتوى به .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ومن لك بالقارئ الذى تجمع له هذا الخصال ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : هبه إحدى المنى التى يقول فيها الشاعر القديم :

منى إن تكن حقا تكن أحسن المنى
وإلا فقد عشنا بها زمناً رغدا[٦٤]

المتلقى المثالى قارئا وناقداً أمنية تبتغى ، ولكنها لاتدرك

وأنى لطه حسين بهذا المتلقى المثالى ، والبيئة الأدبية لا تسئ إلا إلى القرطاس والقلم ، ولا يقوم فيها النقد إلا على المجاملة الكاذبة والمدح الزائف؟ يقول طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «تكريم» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : كيف تجتمع الصفوة الممتازة من المثقفين لتكريم كاتب يحسن الخطأ أكثر مما يحسن الصواب ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : لأن هذه الصفوة تكرم اسم شخص تعرفه لا مؤلف كتاب لم تقرأه »[٦٥] .

* * *

لقد وظف طه حسين «الإبيجراما» ليجلو لنا مرآة لنفوس البشر يكون الإعراض عنها خيراً من النظر فيها ، ووظف طه حسين «الإبيجراما» ليجلو لنا مرآة لأحوال الأدب يكون الإعراض عنها أيضا خيراً من النظر فيها . ولكن طه حسين يعتصم مع ذلك بالأمل والرجاء ؛ فنفوس البشر المريضة لا تمتنع على الشفاء ، ودولة الأدب ، على ما فيها من نقائص ، دولة الخلود وهى أبقى من سطوة أى سلطان .

وعلى صفحات كتاب **جنة الشوك** نلتقى فى «إبيجراما» طه حسين بموسوعة صغيرة من التراث الإنسانى غربية وشرقيه . فطه حسين يجمع إلى تراث الغرب ممثلا فى «الإبيجراما» عند اللاتين وفى الرواية وفى التاريخ وفى الفلسفة،تراث العرب . ونحن ، فى موسوعته الصغيرة هذه ، لانقع من الأدب العربى إلا على جواهره فى الشعر والنثر ، ونسمع مثلا إلى المتنبى كما نسمع إلى ابن قتيبة . وليس أوقع فى النفس ، ولا أكثر استهواء للب،من أن يحس المرء أن هذه الموسوعة الصغيرة من التراث الإنسانى لايتجرعها كما يتجرع غصص الدواء المر ، وإنما يسيغها كما يسيغ الطعام الشهى ، وأن طه حسين قد استنبط من هذا الزاد الفكرى الممتع زادا فكريا آخر لا يقل عنه إمتاعا هو «إبيجراماته» ، وبذلك صارت الموسوعة الصغيرة موسوعتين ، والزاد الفكرى زادين .

* * *

على أن لنا بعض الملاحظات الهينة على بعض «إبيجرامات» طه حسين . حقا إن جلها قصير ، ولكن بعضها يجنح إلى الطول ، وبعضها طويل حقا . ولا أدرى كيف يستقيم أن تكون «الإبيجراما» طويلة ، فى حين أن القصر من سماتها البارزة ، وبدون القصر لا يتأتى دورانها على الألسنة . وكذلك أرى أن قلة معدودة من هذه «الإبيجرامات» تكاد تفتقر إلى الجدة . وإليك ما يكتبه طه حسين بعنوان «روغان» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ما أعذب حديث فلان حين يقول ، وما أقل غناءه حين يعمل .
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى :
يعطيك من طرف اللسان حلاوة
ويروغ منك كما يروغ الثعلب»[٦٦]

ثم إن قلة معدودة من هذه «الإبيجرامات» لاتنتهى نهاية مؤثرة فى النفس ، فلا يتأتى للحافظة أن تستبقيها ، ولا للسان أن يتداولها ، مستشهدا بها فى بعض مواقف الحياة . مثال ذلك ما يكتبه طه حسين بعنوان «كذب» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألا يغيظك هذا الثناء الذى لا يصدقه قائلوه ، ولاسامعوه !
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : كلا يابنى،لأنى أعلم أن الناس أحرار فى أن يقيموا حياتهم على الكذب ، ونحن أحرار فى أن نعرف ذلك منهم أو ننكره عليهم»[٦٧]

فعبارة «نحن أحرار فى أن نعرف ذلك منهم أو ننكره عليهم» ليس فيها ما يشد السامع أو يستأثر بالاهتمام . وكان خليقا بطه حسين أن يختار لختام «إبيجرامته» عبارة كنصل السهم تصيب فتصمى ، فلا يفلت السامع من تأثيرها ، ولايمكن إلا أن يجرى لسانه بها .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه الملاحظات لاتنسحب إلا على قلة محدودة من إبيجرامات طه حسين ، وهى اهون من أن تدخل فى الاعتبار ، ولعلنى لا أكون مصيبا فيها . وأقل ما يقال فى امتياز جنة الشوك تفردها فى النثر العربى قديمة وحديثه .

* * *

لست من أصحاب الاختصاص فى أدب اليونان واللاتين ، ولست من أصحاب الاختصاص فى الأدب العربى ، ودراسة فن «الإبيجراما» عند طه حسين تقتضى أن ينهض بها فريق من الباحثين يضم أصحاب الاختصاص فى أدب اليونان واللاتين والأدب العربى جميعا . نحن نريد أن يتوفر أصحاب الاختصاص على وضع تقويم سليم لمدى إسهام طه حسين فى فن «الإبيجراما» ، وعلى إنشاء دراسة جديدة لشعر بشار وحماد ومطيع وأصحابهم فى البصرة والكوفة وبغداد فى ضوء هذا الفن . وما دفعنى إلى إقحام نفسى على طرق موضوع لست اهلاً له إلاالحاجة الملحة إلى أن نرصد مايلم بأدبنا العربى من مظاهر التطور ، وأن نثبت ماعسانا أن نعثر عليه من وجوه ثراء فنى لم تقع عليها أنظارنا حتى الآن .

وثمة اعتبارات أخرى .

طه حسين قد قضى ، والدراسة الموضوعية لأى إنسان مبدع لا يمكن أن تتم إلا بعد رحيله عن ساحة الحياة ؛ فحينئذ تتجلى خارطة نتاجه الفنى بكل تضاريسها : قممها وسهولها ، شوامخها ورمالها ، خصبها وقفرها . وهى تتجلى فى وضوح تام ؛ فالرؤية من بعيد ، وعواصف النقد قد سكنت ، والخصومات الموقوتة قد زالت ، ولا تبقى إلا الكلمة الصادقة تقال إحقاقا للحق ، وبغية وضع كل شىء فى نصابه . وأخيرا هناك واجب الوفاء حيال طه حسين الذى أقام الدليل على أن أدبنا العربى فى عصوره المجيدة كان ومايزال عالميا ، وعطاء إنسانيا عاما ، والذى أنفق جهد عمره ، ووظف ثمرة معرفته بتراث العرب وتراث الغرب جميعا كى يواكب حاضر الأدب العربى ماضيه .

* * *

كان طه حسين من أولى العزم ، وكان من شواهد عزمه أن كتب السيرة الذاتية بأسلوب العصر الحديث ، ولكنه زاحم الغربيين على كتابتها حين اصطنع للرواية ضمير المفرد الغائب مكان المفرد المتكلم ، وأنه حل المنظوم حين سعى إلى إنشاء «الإبيجراما» ، والغربيون لا يكتبونها إلا شعرا . والرأى عندى أنه قدم لنا آيات من النثر الفنى فى جل «إبيجراماته» فى **جنة الشوك** . ولعباس محمود العقاد رأى فى النثر العربى الحديث خليق بنا أن ندخله فى الحسبان حين نقدم على إصدار الحكم على «إبيجرامات» طه حسين بوصفها من أدب النثر . يقول عباس محمود العقاد فى مقال بعنوان «النثر والشعر» نشره فى ٩

سبتمبر ١٩٢٧ ، أى قبل صدور **جنة الشوك** بقرابة ثمانية عشر عاما :

«والحقيقة التى لاتقبل النزاع بين العارفين المنصفين أن الكتابة النثرية فى هذا العصر تخطو خطاها الواسعة إلى مدى لم يسبق للعربية* به عهد على إطلاق العهود من قديم وحديث، وستبلغ هذا المدى فتمشى جنبا إلى جنب مع الآداب المنثورة فى الأمم الغربية المتقدمة، وتشترك بنصيبها فى الثقافة الإنسانية التى يحمل أمانتها المتمدنون ، وهى قد بلغت إلى اليوم فى بعض الأبواب منزلة تضارع ما عند الغربيين من أمثالها، وتدخل فى مضمارها برأس مرفوع وأمل وثيق ، ولم تتوان فى الأبواب الأخرى عن شأو الغربيين إلا فى انتظار العوامل الاجتماعية التى أنشأت بيننا وبينهم فروقا تتناول الأدب والمعيشة والعرف وسائر ما يختلف به الغرب من الشرق ، ولا يقتصر على الكتابة والكتاب .»(٦٨)

لقد شهد عباس محمود العقاد بأن النثر العربى الحديث يرقى فى بعض وجوهه إلى القيم الفنية التى بلغها عند الغربيين . وطه حسين ، على أقل تقدير ، واحد من عمد النثر العربى ، وهو أيضا من خيرة من نلتمسهم من الناثرين لتأييد الحكم الذى أصدره العقاد فى شأن نثرنا العربى الحديث . ولئن أخذنا بشهادة العقاد ، فإن طه حسين يكون قد حقق كسبا للأدب العربى الحديث على الآداب العالمية . فطه حسين ، وإن كان قد طرق فى «الإبيجراما» المنثورة بابا من ابواب القول ليس له نظير فى النثر عند الغربيين ، فإنه حقق فى «الإبيجراما» المنثورة القيم الفنية الرفيعة التى يمتاز بها النثر الفنى فى الآداب الغربية العالمية .

وإن لم نأخذ بشهادة العقاد ، فحسب طه حسين فخرا أنه أول من كشف عن وجود فن «الإبيجراما» فى شعر العرب عند بشار وحماد ومطيع وأصحابهم فى البصرة والكوفة وبغداد ، وأنه أحيا القديم ، وأنه ربط القديم بالحديث ، وأنه وسع رقعة النثر العربى ، وأنه امتحن قدرة اللغة العربية على الاستجابة لفن «الإبيجراما» ، وأنه جعل من هذا الفن ملتقى للأدب العربى والأدب الغربى ، والفكر الإنسانى بعامة .

ولعل أعظم مكارم طه حسين محاولته الجادة الواعية لأن يثبت أن اللغة العربية يمكن أن تتسع لفنون القول عند الغربيين ، بل أن تجدد فيها ، وأن أدباء العربية قادرون على أن يصنعوا روائع أدبية مثل التى يصنعها أدباء الغرب ، وأن الأدب العربى الحديث فى ميسوره أن يعيد سيرة الأدب العربى القديم ، وأن يرقى إلى مكانته العالية . وأيا كان نصيب هذه المحاكاة من النجح والتوفيق ، وأصحاب الاختصاص فى الأدب المقارن هم مرجعنا الأول والأخير فى الفصل فى نتيجتها ، فإنها محاولة تذكر ، وتشكر ، ويثاب عليها صاحبها بأجزل الثناء . ويحسب طه حسين فخرا أنه أراد لأدب أمته فى العصر الحديث أن يتسنم الذرى العالمية فى الأدب .

الهوامش :

(١) ص ص : ٨ – ١٩ .

(٢) ذكر العقاد فى الحاشية التى ذيل بها ص : ١٠٨ من المصدر المذكور ما يلى : (Gaius Valerius Catallus) شاعر لاتينى ولد فى فيرونا سنة ٨٤ قبل الميلاد ومات سنة ٥٤ وهو من أكبر شعراء العشق فى اللغة اللاتينية ومن أمثال قيس وعروة وجميل وكثير عندنا .» ونضيف أنه من شعراء «الإبيجراما» ، وأن طه حسين ذكره أكثر من مرة فى **جنة الشوك** باسم «كاتول» وهو الاسم الذى يعرف به فى الفرنسية .

(٣) المصدر المذكور ص ص : ١٠٨ – ١٠٩ .

(٤) The Autobiography of Edward Gibbon, ed. Bernard Groom, Macmillan, London, 1949, p. 20.

(٥) **الأيام** ، دار المعارف بمصر ، ١٩٤٤ ، ص : ٣ .

(٦) The Essential James Joyce, ed. Harry Levin, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England, 1967, p. 52.

(٧) نبهنى مشكورا الدكتور عبد السلام المسدى أثناء المؤتمر أن ضمير المفرد الغائب استخدم فيما قبل فى كتب السيرة الذاتية العربية القديمة . ولكن الأمر الذى أشير إليه أن طه حسين استخدم ضمير المفرد الغائب كما يفعل القصاص الغربى الحديث ، ويوظفه التوظيف نفسه .

(٨) **جنة الشوك** ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧ ، ص : ١٩ .

(٩) **حديث الأربعاء حـ١** ، ط ٢ ، دار المعارف ، ١٩٤٥ ، ص : ١٤ .

(١٠) **حافظ وشوقى** ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٧٣ ، ص ص : ١٩ – ٢٠ .

(١١) Selected Essays, Faber & Faber, London, 1945, p. 14.

(١٢) عبد الله بن المقفع ، **كتاب كليلة ودمنة** ، أقدم النسخ وأصحها ، درسها وعلق عليها الدكتور طه حسين بك ، والدكتور عبد الوهاب عزام ، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ، ١٩٤١ ، ص : ٧ .

(١٣) يوهان ولفجانج فون جوته ، **هرمن ودوروتيه** Hermann und Dorothea, نقلها عن الألمانية محمد عوض محمد ، ومقدمة الكتاب للأستاذ الدكتور طه حسين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٣ ، ص ص : و - ى .

(١٤) جنة الشوك ص ١١ - ١٢ .

(١٥) المصدر المذكور ص : ١٦ .

(١٦) المصدر المذكور ص : ١٨ .

(١٧) المصدر المذكور ص : ١١ .

(١٨) المصدر المذكور ص : ١١ .

(١٩) المصدر المذكور ص : ٩

(٢٠) **جنة الشوك ، ص** . ١٢١ .

(٢١) المصدر المذكور ، ص : ٢١ .

(٢٢) هو ماركوس فاليريوس مارسياليس Marcus Valerius Martialis (حوالى ٤٠ - حوالى ١٠٤ م) ولد بشمال شرقى أسبانيا حيث تلقى تعليما ممتازا . ومر على روما حوالى ٦٤ م للاشتغال ، فيما يبدو ، بالقانون ، ولكنه انصرف عنه إلى كتابة الإبيجراما . وتشمل مجموعة أعماله الكاملة ، إذا ما أدخلت فى عدادها أشعاره الباكرة ، ما يربو على ألف وخمسمائة «إبيجراما» .

(٢٣) المصدر المذكور ، ص ص : ١٠٤ - ١٠٥ .

(٢٤) المصدر المذكور ، ص : ٦٧ .

(٢٥) المصدر المذكور ، ص : ١٣٣ .

(٢٦) المصدر المذكور ، ص : ٨٠

(٢٧) المصدر المذكور ، ٧٢ .

(٢٨) المصدر المذكور ، ص : ٧٤ .

(٢٩) المصدر المذكور ، ص : ٧٧ .

(٣٠) المصدر المذكور ، ص : ٨٥ .

(٣١) المصدر المذكور ، ص٣٣ .

(٣٢) المصدر المذكور ، ص ص : ١٢١ - ١٢٢

(٣٣) المصدر المذكور ، ص : ١٠٦ .

(٣٤) المصدر المذكور ، ص ص : ٢٤ - ٢٥ .

(٣٥) المصدر المذكور ، ص : ١١٨ .

(٣٦) المصدر المذكور ، ص ص : ١١٨ - ١١٩ .

(٣٧) المصدر المذكور ، ص : ١١٩ .

(٣٨) المصدر المذكور ، ص : ١٧ .

(٣٩) سبق ذكر النص ، انظر ص : ٦٧ .

(٤٠) المصدر المذكور ، ص : ١١٩ .

(٤١) المصدر المذكور ، ص : ١٣٢ .

(٤٢) المصدر المذكور ، ص : ٧٦ .

(٤٣) المصدر المذكور ، ص ص : ٨٩ - ٩٠ .

(٤٤) المصدر المذكور ، ص ص : ٢٩ - ٣٠ .

(٤٥) المصدر المذكور ، ص : ٢٩ .

(٤٦) المصدر المذكور ، ص : ٤٧ .

(٤٧) المصدر المذكور ، ص : ١٣١ .

(٤٨) المصدر المذكور ، ص : ٥٣ .

(٤٩) سبق ذكر المصدر ، ص : ٤٣ .

(٥٠) انظر المصدر المذكور ، ص : ٦٥ .

(٥١) انظر المصدر المذكور ، ص : ٦٦ .

(٥٢) المصدر المذكور ، ص : ١٢٦ .

(٥٣) المصدر المذكور ، ص ص : ١١٦ - ١١٧ .

(٥٤) المصدر المذكور ، ص : ١٢٨ .

(٥٥) المصدر المذكور ، ص : ٣١ .

(٥٦) المصدر المذكور ، ص ص : ٣٩ - ٤٠ .

(٥٧) المصدر المذكور ، ص : ٩٩ .

(٥٨) المصدر المذكور ، ص : ٩٥ .

(٥٩) المصدر المذكور ، ص : ٤٠ .

(٦٠) المصدر المذكور ، ص : ٢٢ .

(٦١) المصدر المذكور ، ص ص : ٥٢ - ٥٣ .

(٦٢) Selected Modern English Essays, Second Series, Oxford University Press, 1942, pp. 338 - 339.

(٦٣) جنة الشوك ، ص ص : ٩٥ - ٩٦ .

(٦٤) المصدر المذكور ، ص : ١٢٠ .

(٦٥) المصدر المذكور ، ص : ٤٨ .

(٦٦) المصدر المذكور ، ص : ١١٣ .

(٦٧) المصدر المذكور ، ص : ٧٨ .

(٦٨) عباس محمود العقاد ، ساعات بين الكتب ، الطبعة الرابعة ، ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٤ م ، ص ص : ١٩٣ - ١٩٤ .



طه حسين وديكارت

عبد الرشيد الصادق محمودى

إلى أى حد وبأى معنى كان طه حسين ديكارتيا ؟ مازال هذا السؤال مثارا للجدل ، منذ أن صدر كتاب «فى الشعر الجاهلى» ، وأعلن فيه مؤلفه انتسابه لديكارت : «أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استحدثه «ديكارت» للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث . والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شىء يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما ... فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء ، ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ماقيل فيهما من قبل ... »[١] .

وقد تابع طه حسين فى هذا الرأى دون تحفظ كثير من تلامذته ومحبيه ؛ فالدكتورة سهير القلماوى ترى أن منهج طه حسين منهج ديكارتى ؛ وأن طه حسين قد تأثر بفلسفة ديكارت دون شك[٢] . وقد كتب الدكتور فرانشيسكو جابريللى يقول إن موقف طه حسين من الشعر الجاهلى كان «ثمرة لمبادىء ديكارت التى تشبع بها أثناء إقامته فى أوروبا »[٣] . وهناك من الكتاب من يوافق على هذا الرأى موافقة جزئية أو مع شىء من التحفظ ؛ فهم يرون أن طه حسين تأثر فى شكه فى صحة الشعر الجاهلى بعدة مصادر من بينها ديكارت . وفى هذه الحالة قد تكون مصادر التأثير الأخرى شرقية[٤] أو استشراقية[٥] أو غربية[٦] .

لكن هناك من الكتاب من ينكر تماما علاقة الشك كما مارسه طه حسين بالشك المنهجى لدى ديكارت . فقد حدثنا طه حسين نفسه فى مقالة نشرت بعد صدور «فى الشعر الجاهلى» بأسابيع[٧] عن شيخين من أنصار القديم اتهماه بأنه أساء فهم ديكارت ؛ إذ رأى أولهما أن «مذهب ديكارت قريب من المذاهب الإسلامية ، وإن صاحب «الشعر الجاهلى» قد حرف هذا المذهب لحاجة فى نفسه» ، بينما رأى الآخر أن مؤلف هذا الكتاب «لايفهم ديكارت ولايحسن تخريج مذهبه

الفلسفى »[٨] . وقد رد طه حسين على خصميه بأنهما لا يحسنان لغة ديكارت ولايعرفان اسمه ولافلسفته[٩] ؛ بيد أن هذا الرد لم يحسم القضية لصالحه .

فمازال هناك كتاب ممن لايمكن رميهم بتهمة الجهل بديكارت ينكرون العلاقة بين الشك فى صحة الشعر الجاهلى والشك الديكارتى أو يقللون من شأنها . من هؤلاء الكتاب الأستاذ محمود أمين العالم . فهو يرى فى هذا الصدد رأيا لايخلو من غموض ، لكن لعلنا نستطيع أن نعيد صياغته على النحو التالى . لقد استخدم طه حسين نوعا من الشك المنهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، لكنه لم يكن بالضرورة مدينا بهذا الشك لديكارت ؛ ذلك أن الشك كما طبقه طه حسين لم يكن إلا جانبا ، وجانبا ثانويا ، من نزعة عقلية عامة نزعها طه حسين منذ أن وضع رسالته عن أبى العلاء . ولعلنا نجد فى هذا الاتجاه العقلى العام من السمات ــ كالوضوح والتميز فى الحكم والتعبير والتحليل ــ مايقرب طه حسين من ديكارت[١٠] .

والغريب فى هذا الجدل أن أحدا من المساهمين فيه لم يحاول أن يدلل على رأيه بالطريقة الوحيدة الممكنة ، وهى أن يقارن بين نوعى الشك كما مورسا بالفعل ، وكأن النصوص الديكارتية قد اندثرت أو أنه لاسبيل إلى الاطلاع عليها . فإذا أخذنا الأمر مأخذ الجد ــ وهو ما سنفعله فى هذه المقالة ــ استطعنا أن نحسم الجدل فى هذا الموضوع بصورة نهائية ، وفتحنا للبحث فى علاقة عميد الأدب العربى بأبى الفلسفة الحديثة مجالا يتجاوز مسألة انتحال الشعر الجاهلى ، بل يتجاوز نطاق النقد الأدبى وتاريخ الأدب بصفة عامة .

إذا قارنا بين الشك كما مارسه صاحب «الشعر الجاهلى» والشك كما مارسه صاحب «قواعد لهداية العقل» و «المقال فى المنهج» تبين على الفور أن ثمة فارقاً بسيطاً وأساسياً بين نوعى الشك؛ وهو أن الشك الديكارتى يستهدف معرفة موضوع البحث معرفة تحيط بما هو جوهرى ويقينى فيه ، فى حين أن الشك فى صحة الشعر الجاهلى يتسم بالطابع السلبى ، وينتهى إلى زوال موضوع البحث أو تلاشيه . لقد سمى الشك الديكارتى منهجيا لأنه على وجه التحديد مجرد أداة يصطنعها العقل بحرية ، ويستخدمها وفقا لترتيب منطق صارم ، ليستبعد ما نعرفه على نحو غامض أو على سبيل الظن ، وليكتشف ما نعرفه على نحو واضح لا يتطرق إليه أدنى شك . هو شك قائم على الإرادة ، وليس نابعا من حالة نفسية أو تجربة وجودية [١١]

فديكارت إذن يشك فى وجود العالم الخارجى ، نظرا لأن حواسنا تخدعنا أحيانا ، ولأننا نتوهم فى أحلامنا وجود أشياء ليست قائمة فى الواقع ؛ ولا يرى أن العالم الخارجى غير موجود ؛ وإنما يقرر أن يعتبره كما لوكان غير موجود ، أو يفترض ذلك على سبيل الجدل وبصفة مؤقتة ، إلى أن يتبين أسس اليقين فى هذا الأمر . ومن هنا كان باستطاعته فى نهاية المطاف أن يقيم وجود العالم الخارجى على أسس لايتطرق إليها الشك (فى نظره)[١٢] .

أما شك طه حسين كما مارسه فى دراسة الشعر الجاهلى ، فهو أقرب إلى الشك الذى يملك نفس صاحبه ويستغرق فكره ، فينتهى به إلى إنكار وجود موضوع البحث إنكارا . لقد بالغ فى تقدير الأسباب التى تدعو إلى الارتياب فى صحة الشعر الجاهلى . فهو يرى مثلا أن الشعر الجاهلى لايمثل ماكان للعرب قبل الإسلام من حياة دينية وعقلية واقتصادية وسياسية . لم يحاول أن يبحث عن أى استثناء قد يخرج عن هذا التعميم وينفى صدقه[١٣] . ولم يخطر له أن الشعر على أية حال قد لايعكس الواقع كما تعكسه المرآة . وهو يرى أن الشعر الجاهلى لايمثل تعدد اللهجات العربية فى العصر الجاهلى . لكن قد يقال فى هذا الصدد إن الشعر الجاهلى كان نتاجا للغة أدبية واحدة ، فرضت نفسها ، برغم تعدد اللهجات ، على الحياة العقلية الجاهلية لفترة من الزمان[١٤] . ومعنى هذا أن تفكير طه حسين فى هذا المجال قد غلبت عليه الاعتبارات السلبية ، فاستسلم للشك وأهمل البحث عن دواعى اليقين . ومن ثم كانت النتيجة التى انتهى إليها سلبية إلى حد بعيد ، وهى : « ... أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليست من الجاهلية فى شىء ، وإنما هى منحولة بعد ظهور الإسلام ... ولاأكاد أشك فى أن مابقى من الأدب الجاهلى الصحيح قليل جدا لايمثل شيئا ولايدل على شىء ،ولاينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى »[١٥] .

وصحيح أن طه حسين يكتب أحيانا وكأنه معنى بالجوانب الإيجابية من الدراسة . يبدو هذا بصفة خاصة من الأسئلة التى يثيرها فى مستهل البحث تحديداً لبرنامجه : «أهناك شعر جاهلى؟ فإن كان هناك شعر جاهلى فما السبيل إلى معرفته؟ وماهو؟ ومامقداره؟ وبم يمتاز عن غيره ؟»[١٦] لكن هذا الاهتمام الإيجابى بوجود الظاهرة موضوع البحث والعناية بتحديد مايميزها أساسا ، لايستمر إلا للحظة عابرة ، ولاينتقل إلى حيز التطبيق . ذلك أن طه حسين ــ كما لاحظ بعض خصومه بحق ــ لم يحل شيئا من الأسئلة التى أثارها ، فيما عدا السؤال الأول : «أهناك شعر جاهلى؟» ، ولم يبحث بقية المسائل «فيرينا السبيل إلى معرفة الشعر الجاهلى ، أو يشرح حقيقته ، أو يفصل مقداره ، أو يأتى على مميزاته»[١٧] .

ويبدو على أية حال أن الشك الديكارتى لايمكن أن ينقل إلى ميدان كميدان تاريخ الأدب ، ويظل «منهجيا» بالمعنى الدقيق للكلمة . فمنهجية الشك الديكارتى ترجع إلى مافيه من نظام وتسلسل ، بحيث ينتهى إلى مرحلة اليقين . لكن النظام فى هذه الحالة لم يفرضه ديكارت فرضا ، وإنما هو نابع إلى حد ما من طبيعة موضوعه . لقد شك على سبيل المثال فى معارفنا الحسية ، ثم شك فى معارفنا الرياضية[١٨] . غير أن هذا الترتيب

راجع أساسا إلى أن هناك فارقا حقيقيا بين هذين النوعين من المعرفة ، وإلى أن النوع الأول أقل مناعة من الشك من النوع الثانى[١٩] . ومن الأمثلة التى يمكن أن تساق هنا أن ديكارت ، وقد عمم شكه على كل مايعرف ، وجد فى شكه ذاته مايدل على أنه يفكر ، وعلى أنه من ثم موجود ، كما وجد أن لديه ، وهو الكائن الناقص (المعرض للشك) ، فكرة عن كائن كامل (هو الله) ، يحفظ وجوده ، ويضمن له صدق معارفه . وقد يثور الجدل — وقد ثار بالفعل — حول صحة الخطى التى خطاها ديكارت من فكرة إلى أخرى ؛ لكن من الواضح أن المفاهيم العقلية تترابط فيما بينها على أنحاء متعددة ، ويحيل بعضها على البعض بطرق تتفاوت بساطة وتعقيدا . وهى وإن كانت لاتشكل سلسلة محكمة الحلقات ، فإنها تكون على الأقل شبكة أو نسيجا من الخيوط المتشعبة . وهذا النسيج هو الذى يفرض على الباحث فى مجال الفلسفة نوعا من الترتيب أو النظام أو المنطق ؛ وهو الأساس النهائى لكل جهد فلسفى ، ولكل منهج فى الدراسة الفلسفية . يصدق هذا على الديالكتيك الهيجلى كما يصدق على الشك المنهجى لدى ديكارت . فإذا أخرج هذا المنهج من مجاله الحيوى هذا إلى مجال النقد أو تاريخ الأدب أصبح من غير الممكن وصفه بالمنهجية إلا على سبيل التجاوز أو التشبيه . فلابد هنا من الاعتماد على الشواهد والروايات ، وهى مادة غير متجانسة لايمكن أن ترتب ترتيبا صارما أو نابعا من داخلها . يستطيع الباحث بطبيعة الحال أن يمحصها ، وأن يوازن بينها ، وأن يرجح بعضها على البعض ، وأن يضفى عليها بهذا المعنى نوعا من الترتيب أو النظام بحيث ينتقل مثلا من أبعدها عن الصدق إلى أكثرها رجحانا وأقربها إلى اليقين . لكن لما كانت المادة فى هذه الحالة غير متجانسة وغير مترابطة من داخلها ، فإن الحديث عن «شك منهجى» فى هذا المجال لابد أن ينطوى على شىء من التساهل والتخفف فى تعريف الفكرة .

ولو أن طه حسين قد طعن فى بعض الشواهد فى ميدان الشعر الجاهلى ليرجح أخرى ، كأن يطعن فى نزاهة بعض الرواة ليضع ثقته فى البعض الآخر ، ولو أنه قد عنى بالأسباب الإيجابية التى تدعو إلى إثبات صحة الشعر الجاهلى فى معظمه أو فى جزء يعتد به، بقدر ماعنى بالأسباب السلبية التى تدعو إلى الحذر والتشكك ، ولو أنه قد اهتم بدراسة خواص هذا الشعر ومميزاته بقدر ما شغل بموضوع صحته أو انتحاله ، لكان أقرب إلى ديكارت ، ولجاز وصف شكه بالمنهجية على سبيل التجاوز والتشبيه . أما وقد استسلم للشك ، وانتهى إلى نتيجة سلبية إلى حد بعيد ، فإن منهجه لايمكن أن ينسب إلى ديكارت بأى معنى من المعانى .

فماذا نقول إذن فى زعم طه حسين إنه قد طبق القاعدة الأولى من المنهج الديكارتى ، التى تقضى ، على حد تعبيره ، بأن «يتجرد الباحث من كل شىء يعلمه من قبل ، وأن يستقبل بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما . .» ؟ لنلاحظ هنا كيف اقتصر طه حسين على جزء من القاعدة . فالقاعدة تقضى فى نصها الكامل بما يلى : «أن لا أتلقى على الإطلاق شيئا على أنه حق ما لم أتبين بالبداهة أنه كذلك ، بمعنى أن أبذل الجهد فى اجتناب التعجل وعدم التشبث بالأحكام السابقة ، وأن لا أدخل فى أحكامى إلا مايتمثل لعقلى فى وضوح وتميز يزول معهما كل شك»[٢٠] . ومعنى هذا أن طه حسين قد ركز على الجانب السلبى من القاعدة ، على طرح الأفكار والأحكام السابقة ، وأغفل تلك الحالة الإيجابية التى يؤمن ديكارت بضرورة الانتهاء إليها ، وهى حالة من المعرفة الحقة واليقين ، تتضح فيها الأفكار وتتميز ، وتتكشف فيها لبداهة العقل حقائق الأشياء . ومعنى هذا أيضا أن طه حسين إذ يقدم هذه الصياغة الجزئية السلبية للقاعدة الديكارتية ، ويكتفى من المنهج الديكارتى بجانب الشك المحض ، إنما يؤكد خروجه على ديكارت وبعده عنه . ذلك أن المفكر لايكون ديكارتيا لأنه يشك ، أو لأنه يطرح آراء القدماء أو الأفكار الموروثة ، وإنما يصبح ديكارتيا عندما يستعيض عن هذه الآراء والأفكار بأسس أصلب وأرسخ لمعرفة الأشياء على حقيقتها . وغنى عن الذكر أن ديكارت كان حريصا على أن يميز بصورة صريحة حاسمة بين شكه المنهجى وشك الذين يشكون من أجل الشك[٢١] .

لقد أصاب إذن كل الذين ميزوا الشك كما مارسه طه حسين فى كتابه عن الشعر الجاهلى عن الشك الديكارتى ؛ سواء أكانوا كشيخى الأدب اللذين لم يحسنا لغة ديكارت ولم يعرفا اسمه ولا فلسفته ، أم كانوا فلاسفة مؤهلين كالعالم . بيد أنهم لم يستطيعوا أن يحسموا القضية لصالحهم ؛ لأنهم لم يعقدوا أى مقارنة حقيقية بين نوعى الشك . وإنه لمن المؤسف إذن أن يستمر الجدل حول قضية الشك بغير طائل ، وأن تصرف الأنظار عما هو أهم وأجدى . ذلك أن طه حسين لم يكن قط أبعد من ديكارت ، منه فى نظريته عن انتحال الشعر الجاهلى .

* * *

لكى نبحث علاقة طه حسين بديكارت بحثا مجديا ، ينبغى أن نتجاوز موقف طه حسين من الشعر الجاهلى لننظر فى إسهامه فى الدراسة الأدبية ككل ، وفى تجديده كناقد ومؤرخ للأدب ، وأن نقارن بين مااعتبره «العالم» نزعة عقلية لدى طه حسين وبين الطابع العقلى لفلسفة ديكارت . فمن الممكن أن يقال فى هذا الصدد إن طه حسين قد نزع فى مجال الدراسة الأدبية نزعة عقلية شبيهة بنزعة ديكارت العقلية على صعيد الفلسفة ، وإن عميد الأدب العربى قد تأثر على نحو ما بديكارت فى هذا المجال .

لقد ألمح طه حسين نفسه إلى الطابع العقلى فى فلسفة ديكارت عندما أشار إليه بوصفه صاحب ثورة فى تاريخ الفلسفة ، أو بوصفه أبا الفلسفة الحديثة[٢٢] . ذلك لأن ديكارت يعتبر صاحب ثورة وأبا للفلسفة الحديثة لأنه أقام

فلسفته على العقل. لكننا ينبغي أن نحسن تحديد مفهوم «العقل» و«العقلانية» فى هذا السياق. كان ديكارت فيلسوفا عقليا بمعنيين على الأقل: أولها لأنه كان يعتقد أن معارفنا الحقيقية، حتى ماتعلق منها بالعالم الخارجى، مستمدة من العقل وحده (دون استعانة بالحواس)، وأن العقل هو السلطة الوحيدة التى ينبغى الاحتكام إليها فى الحكم على أى شىء. ومذهب ديكارت فى هذا المجال معارض للتجريبية، أو الرأى القائل بأن جميع معارفنا ترتكز على أساس من الخبرة، أو على مقدمات تجريبية. غير أن ديكارت لم يكن أبا للفلسفة الحديثة لهذا السبب وحده؛ وإنما استحق هذا اللقب لأنه كان عقليا بمعنى آخر ينطوى عليه المعنى الأول أو يفترضه. ذلك أن ديكارت افتتح طريقة فى النظر الفلسفى، تقتضى دراسة الأشياء كما تمثل للعقل أو الذات العارفة. كانت الفلسفة كما انتهت إليه تعنى بالأشياء من حيث هى موجودة؛ كانت كما رأى أرسطو «علم الوجود بما هو موجود». أما ديكارت فقد بدأ يدرس موضوعات الفلسفة التقليدية (الطبيعة، الله، النفس) من حيث هى معروفة. فبدلا من أن يسأل: «بأى معنى توجد الأشياء؟» أخذ يسأل: «ما هى أفكارى عن الأشياء؟ كيف أعرف أنها موجودة؟». وديكارت بهذا المعنى ليس معارضا للتجريبيين، وإنما هو أب لهم ولمختلف الفلاسفة من بعده. ذلك أن نهجه فى إحالة الأشياء إلى العقل، وفى جعل الوجود موضوعا فى مقابل الذات العارفة، أساس لجميع مذاهب الفلسفة الحديثة، سواء كانت عقلية (بالمعنى الأول) أو تجريبية أو مثالية.

ويمكننا بناء على هذا الأساس أن نقول إن طه حسين ــ وقد أشار إلى ثورة ديكارت، وأدرك على نحو ما أن هذه الثورة ترجع إلى عقلانية ديكارت ــ لم يحسن تحديد دور ديكارت، ولم يحسن اقتفاء أثره فى موقفه من الشعر الجاهلى. فلقد غفل تماما عن المعنى الأساسى لمفهوم العقلانية فى هذا السياق، واقتصر منه على معناه الأول، ألا وهو الاحتكام إلى العقل وحده فى الحكم على الأشياء؛ ثم فسر هذا الاحتكام تفسيرا سلبيا بحتا؛ فاعتبره كما رأينا مجرد الشك أو الطعن فى الآراء الموروثة. وتجلى كل ذلك فى صياغته الجزئية السلبية للقاعدة الأولى فى منهج ديكارت، وهى القاعدة التى تنطوى، برغم بساطتها البادية، على ثورة ديكارت[٢٣]، وعلى أساسها العقلى بالمعنى الذى بيناه، وتقدم دليلا على أبوته للفلسفة الحديثة. ذلك أن القاعدة المذكورة إذ تنص على أنه لاينبغى التسليم بشىء إلا إذا بدا للعقل أو لبداهته واضحا متميزا، تنطوى على إحالة الأشياء إلى الذات العارفة (المعنى الثانى والأساسى للعقلانية) كما تنطوى على الاحتكام إلى سلطة العقل فى الحكم على الأشياء (المعنى الأول للعقلانية). وبذلك خفى على طه حسين لب الثورة الديكارتية التى أدت فى بداية العصر الحديث إلى المواجهة بين الوجود والعقل، ورأت فى هذه المواجهة تحقيقا لطرفيها كليهما؛ ففيها، كما اعتقد ديكارت، يتحرر العقل ويمارس قواه الذاتية، ويضىء بنوره الطبيعى، فتنكشف له حقائق الأشياء.

بيد أن إحالة الأشياء إلى العقل، أو اتخاذ العقل محورا لدراسة الأشياء، لم يكن غريبا على تفكير طه حسين فى مجال الدراسة الأدبية ككل. فحقيقة الأمر أن طه حسين قد حاول أن يحدث فى هذا المجال ثورة «عقلية» مماثلة للثورة الديكارتية على صعيد الفلسفة الحديثة. وقد بدأت هذه الثورة قبل أن يطلع على ديكارت؛ بدأت ــ كما أشار «العالم» ــ فى الرسالة التى أعدها عن أبى العلاء المعرى («تجديد ذكرى أبى العلاء»). لكن الدقة تقتضى أن نشير إلى الخطوات التى مهدت لهذه الثورة وحددت طبيعتها. كانت هناك خطوة أولى عندما اقتنع طه حسين، متأثرا بأستاذه الشيخ سيد بن على المرصفى، بأن دراسة الأدب تقتضى الرجوع إلى النصوص الأدبية فى مصادرها الأولى بمعزل عن حجب التعليم التقليدى ومتونه وشروحه وحواشيه المتراكمة[٢٤]. ثم كانت خطوة ثانية عندما تعلم طه حسين عن أساتذته فى الجامعة المصرية أن يدرس النصوص الأدبية فى سياقها الواقعى[٢٥]. وبذلك اكتملت مقومات الثورة «الديكارتية» فى مجال الأدب العربى؛ فلقد أصبحت النصوص عندئذ ظواهر من بين ظواهر العالم (بما فيه من جغرافيا وتاريخ وسياسة الخ) فى مواجهة عقل متحرر من أسر التقاليد، مهيأ لممارسة قواه الذاتية؛ أو لنقل إن العقل قد أصبح عندئذ مسؤولا عن موضوعاته الأدبية فى سياقها الواقعى العام، وأتيح له أن يكون ناقدا بحق.

فإذا كان لديكارت تأثير على هذه الثورة الأدبية ذات الطابع العقلى، فإن تأثيره اقتصر على تعزيز مابدأه طه حسين بمعزل عنه وتعميقه. ولعلنا لانجاوز الصواب إذا قلنا إن طه حسين قد وجد فى ديكارت عندما أطلع عليه ما أوحى له بالدور الرئيسى الذى ينبغى أن يضطلع به على مسرح الأدب العربى، فيحدث فيه ثورة مماثلة للثورة الديكارتية. وإذا صح هذا أمكننا أن نقول إن ديكارت قد ساعد طه حسين فى مجال الدراسة الأدبية على تحديد اتجاهه وبلورته وتعميمه. فإذا أردنا مثالا محددا لتوضيح التأثير الديكارتى فى نقد طه حسين، كان علينا أن ننظر فى «مع أبى العلاء فى سجنه»؛ فهنا اتخذ طه حسين من كتاب بول ڤاليرى عن «ديجا» («ديجا ورقص ورسم») نموذجا يحتذى. لنلاحظ إذن كيف حرص على الاستشهاد بالمبدأ الذى قرر ڤاليرى أن يتبعه فى الكتابة عن «ديجا»: «على أن مايعنينى من حياة رجل من الناس شىء آخر غير الأعراض التى تطرأ له. وليس ينفعنى مولده ولاحبه ولاشقاؤه، ولاكل هذه الأشياء التى يمكن أن تلاحظ فى حياة الناس؛ لأنى لا أجد فى هذا كله أيسر الوضوح المقنع الذى تستبين به قيمته الصحيحة، والذى يميزه تمييزا عميقا من الناس جميعا ومنى»[٢٦]. من الواضح أننا هنا بإزاء مبدأ مستلهم من ديكارت؛ فڤاليرى، وفقا لهذا

المبدأ ؛ لايعنيه من موضوع بحثه إلا ماهو جوهرى فيه وماهو واضح حقا[٢٧] ، وما تتحدد به حقيقته وقيمته الصحيحة ، ومايميزه عن سائر الناس بما فيهم ڤاليرى نفسه . ولايتسع المجال هنا لتحديد السمات التى وجدها ڤاليرى جوهرية فى «دبجا» ، ولا لتحديد ما وجده طه حسين جوهريا فى أبى العلاء . ويكفينا أن ننظر فى الطريقة التى اتبعها طه حسين فى اكتشاف ماهو جوهرى فى موضوع بحثه ، فنلاحظ كيف تتطور الدراسة عبر الفصول الخمسة الأولى لتنتهى فى الفصل السادس إلى نقطة درامية حاسمة ، تتم فيها مواجهة مباشرة بين الدارس وموضوع الدراسة . وعندئذ يكتب طه حسين وكأنه يجلس بين يدى حكيم المعرة ويتلقى عنه :

«وأدخلت على الشيخ فى حجرة واسعة بعيدة الأرجاء قد جلس هو فى صدرها على حصير لعله أن يكون أقرب إلى البلى منه إلى الجدة ، وبين يديه نفر يكتبون ، وفى الحجرة قوم آخرون كثيرون يسمعون ويعجبون ، ولكنهم لايقيدون ما يسمعون . وكان صوت الشيخ شاحبا حزينا قد ألقيت عليه مسحة من كآبة ، ولكنه كان فى الوقت نفسه ثابتا ممتلئا ، يمازج حزنه شىء من الرضا والأمن ، وشىء آخر لايكاد يحس، كأنه يمثل غبطة هادئة ، وابتهاجا متواضعا بما أتيح للشيخ من فوز . وكان يملى .....»[٢٨] .

هناك إذن تأثير ديكارتى يتمثل فى ذلك المبدأ المتبع فى الدراسة ، كما يتمثل فى افتراض طه حسين أن إدراك ماهو جوهرى لايتحقق إلا إذا تحققت مع موضوع البحث مواجهة يمارس فيها العقل حريته وقدراته الذاتية . لكن هذا التأثير على وضوحه وأهميته يظل تأثيرا ثانويا . ذلك أن طه حسين قد اصطنع أسلوب المواجهة فى رسالته عن أبى العلاء[٢٩] .

بقى الآن أن نسلك طريقا جديدة كل الجدة ، فنتجاوز مجال الدراسة الأدبية بأكمله إلى الجانب الإبداعى من إنتاج طه حسين ، ونتناول كتاب «الأيام» على وجه التحديد ، لنكتشف فيه تأثيرا ديكارتيا أساسيا . هنا نجد مجالا للدراسة المقارنة الخصبة ، لا أحسب أن أحدا قد التفت إليه قبل اليوم . وهنا ننصرف عن منهج ديكارت فى حد ذاته ، لننظر فيه مطبقا فى بحوث ديكارت الميتافيزيقية كما ترد فى كتاب «التأملات» . وهنا نستطيع أن نكتشف أوضح وأعمق تأثير لديكارت فى عميد الأدب العربى . وأقول «أوضح وأعمق» لأن هذا التأثير برغم ظهوره صراحة فى نص «الأيام» ـ كما سنبين فيما يلى ـ قد يمر على القارىء دون أن يلتفت إليه . ذلك أن إدراكه يقتضى معرفة محكمة ببنية «التأملات» وببنية «الأيام» ، كما يقتضى وعيا بدرامية الكتاب الأول ، وبالصبغة الفلسفية للكتاب الثانى . وليس من السهل تذوق الشاعرية فى كتاب يتقدم لقارئه كسلسلة من البراهين المجردة فى موضوعات الفلسفة الأولى (الله والنفس والعالم) ، كما أنه ليس من السهل إدراك الاهتمام بموقف الذات من العالم فى كتاب يتقدم لقارئه كسيرة ذاتية ، وكمجموعة من الذكريات .

فى كتاب «التأملات» يظهر النهج الديكارتى ، لا بوصفه مجموعة من القواعد المجردة ، ولكن بوصفه أداة منهجية فعالة فى النظر الفلسفى ؛ أداة تمارس فى بناء نسق فلسفى متكامل ، وللوصول إلى اليقين فى معرفة موضوعات الفلسفة الأولى . لكن البناء يرتكز على محور أساسى ، هو قولة ديكارت الشهيرة «أنا أفكر ، إذن فأنا موجود» ؛ أو ما أصبح يسمى على سبيل الاختصار «الكوجيتو الديكارتى» .

لنتأمل إذن كيف يرتكز البناء على محوره .

قرر ديكارت أن يمحص جميع معارفه فيطرح ماكان منها عرضة لأدنى شك حتى ينتهى إذا أمكن إلى شىء لا يمكن الشك فيه . وما كان له أن يستعرض هذه المعارف جميعا ، فتلك مهمة لا تنتهى ؛ فوجه هجومه إلى الأسس والمبادىء التى تقوم عليها معارفه . من هنا شك فى صدق معارفه الحسية جميعا ؛ لأن الحواس تخدعنا فى بعض الأحيان ، ولأننا نتوهم فى أحلامنا ما ليس واقعا . ورأى بناء على ذلك أنه لا يستطيع أن يؤمن بالأشياء المادية ، بما فى ذلك جسمه ذاته . ثم شك فى المعارف الرياضية ، لأنه من الممكن ـ فيما رأى ـ أن يكون هناك شيطان ماكر يغرر به ويورطه فى الخطأ حتى فى أبسط العمليات الحسابية . وعمم هذا الافتراض فرأى أن هذه القوة الشريرة قد استعملت كل ما أوتيت من مهارة لتضليله ، افترض «أن السماء والهواء والأرض والألوان والأشكال وسائر الأشياء الخارجية لاتعدو أن تكون أوهاما وخيالات قد نصبها ذلك الشيطان فخاخا لاقتناص سذاجتى فى التصديق»[٣٠] . وتساءل عما إذا كان هناك شىء يمكن أن ينجو من هذا الشك الشامل ، ووجد أن هذا الشىء هو أنه يفكر ، وأنه من ثم موجود ، أو أنه موجود مادام يفكر[٣١] . فهو مادام يشك ويخطىء ويغرر به لابد موجود من حيث هو مفكر . حتى إذا أثبت وجود نفسه ككائن مفكر على هذا النحو ، شرع بداية من هذه المعرفة اليقينية فى إثبات وجود الله فوجود العالم الخارجى ، فرأى أن لديه من بين أفكاره فكرة عن كائن لامتناه وكامل هو الله ، ورأى أن هذا الكائن لابد أن يكون موجودا ؛ أولا لأن فكرة الكائن الكامل لايمكن أن تكون مستفادة من الحواس ، ولايمكن أن يكون مصدرها الكائن المفكر ، وهو الكائن الناقص لشكه وتعرضه للخطأ ، ولابد إذن أن يكون مصدرها كائن كامل موجود بالفعل ؛ وثانيا لأن الكائن الكامل لابد أن يكون موجودا بحكم كماله ذاته . ثم استند ديكارت إلى وجود الله لكى يثبت وجود العالم الخارجى ؛ فرأى أن هذا الكائن الكامل خير بطبعه ، وأنه لايمكن أن يخدعه أو يضله ، وأنه من ثم لايمكن أن يسمح بأن تكون أفكاره عن الأشياء الجسمانية

صادرة عن علل أخرى غير هذه الأشياء ، وأنه هو الذى يضمن صدق معارفه عن العالم الخارجى وتطابقها مع الواقع (مادامت واضحة متميزة) .

«الكوجيتو» يحتل مكانة رئيسية فى برهان «التأملات» ، لأنه يمثل نقطة التحول من الشك إلى اليقين ، وبداية الأرض الصلبة فى خضم الشك الشامل . فإذا تأملنا قليلا ، تبينا أن هذه الأرض ليست صلبة كما تبدو . فالذات المفكرة إذ تحيا لحظة «الكوجيتو» إنما تحيا فى ظل ظروف عصيبة . فهى لاتوجد إلا من حيث هى مفكرة ، ولا توجد إلا فى فترات التفكير . يضاف إلى ذلك أنها لاتستطيع أن تميز فى تفكيرها بين الصواب والخطأ ، أو بين الحلم والحقيقة . ثم هناك أخيرا ذلك الشيطان الماكر الذى يتفنن فى تضليلها . وهى توجد إذن فى عزلة كاملة حبيسة وعيها بذاتها وشكها ، إلى أن تجد منفذا عن طريق ذلك الكائن الكامل الخير الذى يضمن لها صدق أفكارها أو بعض أفكارها ، ويكفل تجاوبها مع الواقع . يقول الدكتور عثمان أمين» ... من دون الله كنت أبقى سجينا فى «الكوجيتو» لا أبرحه ، ومن دونه كنت أعرف نفسى ولا أعرف شيئا آخر»[٣٢] ، بل إن الأمر ليبدو أسوأ من مجرد العزلة لو أمعنا النظر فى ذلك «السجن» ؛ إذ يبدو أن وجود الذات نفسها فى ذلك السجن مهدد بالخطر ، قبل ظهور الكائن الخير أو دون تدخله ، لأن فكرا لا تمييز فيه بين الحلم والحقيقة ، ولا أمان فيه من مكر تلك القوة الشريرة ، لايتمتع إلا بوجود هش آيل للسقوط فى ظلمة الجنون والعدم . ومن الممكن إذن أن نبرز الطابع الدرامى فى «تأملات» ديكارت بأن ننبه إلى ذلك النزاع بين قوة الخير واليقين وقوة الشر والضلال فى موقع «الكوجيتو» ذاته ، وبأن نقول إن ذلك الموقع الذى يثبت فيه للذات الواعية وجودها من حيث هى مفكرة هو نفسه الموقع الذى تصبح فيه الذات حبيسة نفسها ، وتكاد تتردى منه فيما يشبه الجنون والعدم .

لقد سارع ديكارت بعد أن قرر وجود الذات المفكرة فاهتدى إلى مخرجه من العزلة عن طريق فكرة الله ؛ وهو لم يواجه احتمال الهزيمة والتردى . لكننا ، وقد قررنا أن ندرس «الأيام» ، ينبغى ألا نغفل عن هذا الاحتمال الكامن فى عزلة «الكوجيتو» الديكارتى . ذلك لأن قصة تربية طه حسين كما رويت فى «الأيام» ترتكز على نوع من «الكوجيتو» ؛ نوع من الوعى بالذات معزولة عن العالم الخارجى ، وإن كان الكوجيتو فى هذه الحالة ليس خطوة فى برهان عقلى وإنما تجربة حية ؛ ولأن بطل القصة كما صوره طه حسين قد واجه فى عزلته تلك ، الشعور بأن وجوده أشبه بالعدم .

العزلة التى يحياها بطل «الأيام» مصدرها تلك الآفة التى ابتلى بها فى أول صباه ، وقوامها وعى راسخ متردد بأن الظلمة تكتنفه ، أو بأنه يقف إزاء عالم لا يعرف منه إلا القليل أو القليل الذى لا يكاد يغنى عنه شيئا ، وقد طرح طه حسين مشكلته الأساسية فى الصفحات الأولى من الكتاب ، وجسمها فى صورة لاتنسى ، هى صورة الطفل ــ بطل الجزء الأول من «الأيام» ــ إذ يقف حيال سياج من القصب يسد عليه طريقه ولا يستطيع النفاذ منه . لنلاحظ ما فى النص من إشارات إلى «الدنيا» ، لأن قصب السياج كان فيما يقول «يمتد من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية ، وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية . وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريبا ؛ فقد كانت تنتهى إلى قناة عرفها حين تقدمت به السن ... »[٣٣] . ولهذا النص رمزية لا تخفى ؛ لأنه يدل على أن موضوع القصة الأساسى هو «الدنيا»[٣٤] ، أو هو وعى بطل القصة بحرمانه منها وانعزاله عنها .

والأثر الديكارتى فى هذا المشهد الرئيسى واضح لافت للنظر . فالكاتب يورد المشهد بوصفه «ذكرى واضحة لا سبيل إلى الشك فيها»[٣٥] . فكأن طه حسين أراد أن ينهج فى رواية قصته نهج ديكارت ، فيقيمها على أساس من الحقائق الواضحة المتميزة التى لا يتطرق إليها الشك . وهو إذن لا يعنى بكل تفاصيل القصة أو بجميع ذكرياته ، وإنما يتخير منها ما هو جوهرى ويقينى . وهو عندما يطبق هذا المبدأ الديكارتى يصوغ الحقيقة الأساسية فى قصته على نحو يقربها من المشكلة الديكارتية الرئيسية فى «التأملات» ، فيرى أنه لا يعرف من الدنيا شيئاً أو لا يكاد يعرف شيئا ، وأن حياته ، أو قصة تربيته إذا شئنا الدقة ، لم يكن إلا محاولة للخروج من عزلته والنفاذ إلى العالم .

كيف تمت هذه المحاولة ؟ يبدو أن بطل «الأيام» قد حاول فى بادىء الأمر أن يتخذ من القليل الذى يعرفه عن الدنيا نقطة انطلاق لاقتحامها وللاستزادة منها . لذلك كنا نجد الطفل فى ذلك المشهد الافتتاحى من «الأيام» وقد تمكن بالفعل من أن يفتح فى سياج القصب ثغرة بسمعه وخياله . فهو يقف من السياج مطرقا متفكرا يصيخ السمع لإنشاد الشاعر ولأصوات الاستحسان التى يحيطه جمهوره بها[٣٦] . ثم تتطور القصة بداية من تلك الخطوة الأولى بوصفها شوطا يقطعه الطفل فى آفاق مكانية وعقلية دائمة الاتساع . فمن كتاب القرية إلى القرية ككل ، فالقاهرة ، فركوب البحر إلى فرنسا ، فباريس . وفى هذا الشوط الذى يمتد من بداية الجزء الأول من «الأيام» إلى عدة فصول من الجزء الثالث يحاول بطل القصة أن يخرج من عزلته معتمدا على إرادته ، فيرهف حواسه المتبقية (وخاصة السمع) ، ويشحذ حافظته وخياله ، ويعتمد على الحركة والسفر ، ويخوض بحار العلم لــــكى يتعرف العالم ويحتل مكانة كريمة فيه .

فإذا توغلنا فى الجزء الثالث من «الأيام» ، وجدنا «الفتى مقسم النفس بين السعادة المشرقة والشقاء المظلم»[٣٧] ، ورأينا أن هذا «الشقاء المظلم» يداهمه فى مرحلة تحقق له فيها الاستقرار فى حياته الأكاديمية ، وعرف فيها الحب ــ حب «صاحبة

الصوت العذب » . ذلك أنه « ..... كان يحمل فى نفسه ينبوعا من ينابيع الشقاء لا سبيل إلى أن يغيض أو ينضب إلا يوم يغيض ينبوع حياته نفسها ، وهو هذه الآفة التى امتحن بها فى أول الصبا . شقى بها صبيا ، وشقى بها فى أول الشباب ، وأتاحت له تجاربه بين حين وحين أن يتسلى عنها ، بل أتاحت له أن يقهرها ويقهر ما أثارت أمامه من المصاعب وأنشأت له من المشكلات ، ولكنها كانت تأبى إلا أن تظهر له بين حين وحين أنها أقوى منه وأمضى من عزمه وأصعب مراسا من كل ما يفتق له ذكاؤه من حيلة » (٣٨) . وعندئذ ندرك أن أزمة الفتى لم تحل ، وأن شعوره بالحرمان ما زال قائما مستبدا لم يشفه السفر ولا النجاح الأكاديمى ، وأن ما استطاع أن يعرفه عن العالم عن طريق الإرادة والعالم والحركة مازال فى نظرة قليلا على كثرته ، بحيث لا يكاد يغنى عنه شيئا . ماذا حدث إذن للفتى عندما دخل الحب حياته ؟ ولماذا شعر عندئذ أن آفته مازالت أقوى منه ؟ من المؤسف أن مؤلف الجزء الثالث من « الأيام » قد تخلى إلى حد بعيد عن الأسلوب القصصى الذى اتبعه فى الجزئين الأول والثانى ، واكتفى بالسرد السريع وبوصف المشاعر على نحو تقريرى مباشر ودون عناية بالأحداث والمواقف المحددة . غير أنه ليس من الصعب أن نستشف ما حدث بدرجة عالية من الدقة واليقين . ولقد بدا للفتى عندما دخل الحب قلبه أن لاشفاء له من حرمانه إلا بأن يتعرف نور الأرض ومصابيح السماء وبياض الجليد الذى يغطى هامات الجبال ، وأن معرفة العالم بهذا المعنى الصارم لا تتحقق أو لا تقترب من التحقيق إلا إذا وقعت معجزة الحب ؛ فعندئذ يبصر بعيون من يحب . ذلك لأن الحب يفتح باب الأمل على العالم . الحب يأتى متمثلا فى شخص آخر ، متجسدا فى جسده ، يغرينا بأن نسكن إليه فيتاح لنا عندئذ أن ننفذ إلى العالم ونسكن فيه . لا يكاد الحب يلوح فى الأفق ، حتى يكشف لنا عن الأفق المترامى من ورائه ، ويومىء لنا أن ندخله وننسى غربتنا فيه . إنه يجعل من شخص المحبوب وجسده دليلا إلى الطبيعة وممثلا لها ، يطلعنا على زينة الأرض ويعدنا بها عندما يزين لنا أنَ ننضم إلى الآخر ونضمه . ولابد إذن أن باب الأمل قد انفتح للفتى عندما علق صاحبه الصوت العذب . لكن من المؤكد أيضا أنه رأى فى الوقت نفسه هوة اليأس تفغر فاها تحت قدميه ؛ فما انفتحت له آفاق الأمل المشرق إلا لتريه ظلمة اليأس . كان يعلم فى قرارة نفسه أن دونه والفوز بحارا من المستحيل . يقول المؤلف : « .... ثم لم يدر كيف التوى به الحديث ولكنه سمع نفسه يلقى إليها فى صوت أنكره هو قبل أن تنكره هى : أنه يحبها ، ثم سمعها تجيبه بأنها هى لا تحبه . قال : وأى بأس بذلك ؟ إنه لا يريد لحبه صدى ولا جوابا وإنما يحبها وحسب » (٣٩) .

لنجمع إذن أطراف الحديث . لقد قطع بطل « الأيام » شوطا طويلا وهو يعتقد انه يستطيع التغلب على عزلته وحرمانه معتمدا على نفسه ، متسلحا بإرادته ، مستغلا كل ما أوتى من ملكات وطاقة ، مقتحما العالم ، فارضا نفسه على مجتمع الناس ، متخذا لنفسه مكانة كريمة فيه عن طريق النبوغ فى العلم . والقصة إلى هذا الحد ليست ديكارتية إلا فى طرح المشكلة الأساسية : وعى الذات بنفسها فى عزلة عن العالم ، وسعيها إلى تجاوز هذه الوحدة . فإذا بلغنا قصة الحب فى المرحلة الباريسية من ذلك الشوط ، وجدنا البطل يكف عن الاعتماد على نفسه ، وينشد حل المشكلة عن طريق معجزة الحب أو رضى الآخر . وهنا يقترب طه حسين غاية القرب من ديكارت فى طرح المشكلة وفى حلها على السواء . وإنا لنجد فى الفصل الخامس عشر من الجزء الثالث من « الأيام » (« المرأة التى أبصرت بعينيها ») نصا عجيبا أودعه طه حسين شكه فيما يعرفه عن العالم أو يأسه منه ، وبين فيه كيف تجاوز عزلته عن طريق الحب ، مستندا فى ذلك عن وعى أو دون وعى إلى برهان « التأملات » :

« كان يرى نفسه غريبا أينما كان وحيثما حل ، لا يكاد يفرق فى ذلك بين وطنه الذى نشأ فيه ، وبين غيره من الأوطان الأجنبية التى كان يلم بها ، لأن ذلك الحجاب الصفيق البغيض الذى ضرب بينه وبين الدنيا منذ أول الصبا كان محيطا به ، يأخذه من جميع أقطاره فى كل مكان ، فكان الناس بالقياس إليه هم الناس الذين يسمع أصواتهم ، ويحس بعض حركاتهم ، ولكنه لايراهم ولا ينفذ إلى ما وراء هذه الأصوات التى كان يسمعها والحركات التى كان يحسها .

كان غريبا فى وطنه ، وكان غريبا فى فرنسا ، وكان يرى أن ما يصل إليه من حياة الناس ليس إلا ظواهر لاتكاد تغنى شيئا .

وكانت الطبيعة بالقياس إليه كلمة يسمعها ولا يعقلها ، ولا يحقق من أمرها شيئا ، كأنما أغلق من دونها بالقياس إليه باب لا سبيل له إلى النفوذ منه . كان ينكر الناس وينكر الأشياء . وكان كثيرا ما ينكر نفسه ويشك فى وجوده .

كانت حياته شيئا ضئيلا نحيلا رقيقا لا يكاد يبلغ نفسه . وكان ربما تساءل بين حين وحين عن هذا الشخص الذى كان يحسه مفكرا مضطربا فى ضروب من النشاط ما هو ؟ وماعسى أن يكون ؟ وكان ذلك ربما أذهله عن نفسه وقتا يقصر أو يطول ، فإذا ثاب إليها أو ثابت إليه أشفق من هذا الذهول وظن بعقله الظنون . وتساءل أيجد الناس من الذهول عن أنفسهم مثل ما يجد ، ويحسون من إنكار أنفسهم مثل ما يحس ؟ !

كانت حياته حيرة متصلة كلما خلا إلى نفسه . وكان لا يملك أمره إلا حين كان يتحدث إلى الناس ويسمع لهم أو يختلف إلى الدروس أو يصغى لما كان يقرأ عليه . فأخذ كل هذا ينجاب عنه ، وأخذ يدخل فى الحياة كأنه لم يعرفها من قبل ، وكان ذلك

الشخص الحبيب إليه ، الكريم عليه ، هو الذى أخرجه من عزلته تلك المنكرة ، فألغى فى رفق وفى جهد متصل أيضا ما كان مضروبا بينه وبين الحياة والأحياء والأشياء من الحجب والأستار .

كان يحدثه عن الناس فيلقى فى روعه أنه يراهم وينفذ إلى أعماقهم .

وكان يحدثه عن الطبيعة فيشعره بها شعور من يعرفها من قرب .

كان يحدثه عن الشمس حين تملأ الأرض نورا ، وعن الليل حين يملأ الأرض ظلمة ، وعن مصابيح السماء حين ترسل سهامها المضيئة إلى الأرض ، وعن الجبال حين تتخذ من الجليد تيجانها الناصعة ، وعن الشجر حين ينشر من حوله الظل والروح والجمال ، وعن الأنهار حين تجرى عنيفة، والجداول حين تسعى رشيقة ، وعن غير ذلك من مظاهر الجمال والروعة ومن مظاهر القبح والبشاعة فيمن كان يحيط به من الناس ، وفيما كان يحيط به من الأشياء » .(٤٠)

لابد أن ننظر فيما وراء هذه اللغة العاطفية التلقائية فى ظاهرها لنكتشف المنطق الديكارتى الذى يتحكم فيها إلى حد بعيد . يبدأ طه حسين بتعريف غربته . ليست غربته ناجمة عن فراق وطنه ؛ فهو غريب فى كل مكان ؛ وإنما هى العزلة الناجمة عن «ذلك الحجاب الصفيق البغيض الذى ضرب بينه وبين الدنيا » . وهى عزلة فى رأيه مطلقة ، لا يخفف منها أنه يسمع أصوات الناس ويحس بعض حركتهم ؛ فالقليل الذى يعرفه عن الدنيا لا يغنى هنا عنه شيئا ، ولم يعد يمثل فى رأيه نقطة انطلاق لاقتحام العالم ؛ وكل ما يصله من حياة الناس ليس سوى «ظواهر» لاتجدى إن لم تكن تحجب عنه حقائق الأشياء .

تعريف الغربة على هذا النحو بما ينطوى عليه من شك فى كل ما يصلنا عن طريق الحواس ، يذكرنا بقرار ديكارت أن يرفض كل ما تنقله الحواس لأنها تخطىء أحيانا ، أو أن الكل ينبغى أن يؤخذ بجريرة البعض . يضاف إلى ذلك أن رأى بطل «الأيام» فى أن كل ما يصله عن حياة الناس ليس إلا ظواهر ، يشبه قرار ديكارت عندما اعتبر مدركاته الحسية مجرد « أحوال » من بين أحوال ذاته المفكرة(٤١) .

طه حسين ينتهى إذن إلى نتيجة تشبه شك ديكارت فى وجود العالم الخارجى : إنه (أى بطل «الأيام» فى تلك الحقبة من حياته فى باريس) كان «ينكر الناس وينكر الأشياء» . وهنا نصل إلى لحظة «الكوجيتو» ؛ فإنكار الناس والأشياء يعنى أنه لم يبق إلا وجود الذات (وما يطرأ عليها من ظواهر أو أفكار) . لكننا نلاحظ فى هذا الموضع كيف يختلف طه حسين عن ديكارت . فبينما تشكل هذه اللحظة نهاية الشك وبداية اليقين لدى ديكارت ، نجدها لدى بطل «الأيام» نقطة انزلاق فى مزيد من الشك . فإنكار العالم الخارجى وما يترتب عليه من عزلة الذات يستتبع ـ فى رأى هذا الأخير ـ إنكار وجود الذات بدورها : «.... كان كثيرا ما ينكر نفسه ويشك فى وجوده » . ومع ذلك فإن الخلاف بين طه حسين وديكارت فى هذا الصدد خلاف محدود ؛ فكل ما هنالك هو أن بطل «الأيام» قد استخرج من موقف العزلة بعض النتائج الهدامة التى أعرض عنها ديكارت . فلقد رأى هذا أن الذات المفكرة تبقى حبيسة عزلتها إلا إذا كان هناك إله كامل خير ، بينما شعر بطل الأيام ـ عن حق ـ أن وجود النفس المعزولة عرضة للخطر ذاته ، أو أنه وجود أقرب إلى العدم : «كانت حياته شيئا ضئيلا لا يكاد يبلغ نفسه » .

والخلاف محدود لسبب آخر ، وهو أن كلا من ديكارت وبطل « الأيام » لا يتصور حلا للأزمة (أيا ما كان عمقها) دون قوة خارجية تنقذ الذات من عزلتها وتتوسط بينها وبين العالم الخارجى . فالله فى رأى ديكارت هو الذى يضمن صدق أفكارنا وانطباقها على الواقع ؛ والحب فى رأى بطل «الأيام» هو الذى رفع عنه حجابه وأزال عزلته : كان حديث من يحب ، يشعره أنه يعرف الشمس والليل والسماء والجبال والجداول ؛ وبدا له عندئذ أنه قد تجاوز سياجه بحق ، فكأنه أصبح يعرف الطبيعة بالمعنى الدقيق للكلمة ، وكأنه صار يبصر بعينى من يحب .

وهكذا تحل المشكلة حلا ديكارتيا . وهكذا يتضح أن تأثير ديكارت فى طه حسين يتجلى أكثر ما يتجلى فى كتاب «الأيام» ؛ فهو هنا تأثير مباشر وأساسى بقدر ما يساهم فى تحديد بنية الكتاب ـ إذا اعتبرنا أن بنية الكتاب تتحدد بالمشكلة الأساسية فى القصة وبطريقة حلها . وبتعبير آخر نقول إن التأثير الديكارتى يحدد بنية «الايام» ؛ لأن القصة تتشكل أساسا كنزوع نحو العالم الخارجى لا يصل إلى غايته القصوى إلا بواسطة (الحب) . وصحيح أن طه حسين يحيد فى عدد من المواضع عن مسار ديكارت . وقد بينا بعض هذه المواضع وأغفلنا بعضها ؛ لأن المقام لا يتسع لإجراء تحليل مفصل ، ومقارنة شاملة . ويكفينا هنا أن نثبت أن طه حسين ، بسواء اتفق مع ديكارت أو خالفه ، يتحرك على أرضية ديكارتية ، ويستخدم برهان «التأملات» واعيا أو غير واع بما يتفق وأغراضه . ويكفينا أننا خرجنا بالبحث فى علاقة عميد الأدب العربى بأبى الفلسفة الحديثة من الإطار الضيق العقيم الذى ظلت تدور فيه حتى الآن ، وأننا حددنا لهذا البحث بعض المجالات التى يمكن أن يكون فيها مجديا . ولكى يتأكد كل ذلك ، ينبغى فى ختام هذه المقالة أن نشير إلى نص من «الأيام» يثبت على نحو قاطع حضور برهان «التأملات» فيه . فلقد رأينا كيف تخيل ديكارت أن ثمة شيطانا ماكرا يتفنن فى تضليله . والنص الذى نحن

بصدده يبين أن بطل «الأيام» كان له بدوره شيطانه الماكر ، ألا وهو آفته اللعينة . يقول طه حسين :

«والغريب من أمره وأمرها (أى الآفة) أنها كانت تؤذيه فى دخيلة نفسه وأعماق ضميره . كانت تؤذيه سرا ولا تجاهره بالخصومة والكيد . لم تكن تمنعه من المضى فى الدرس ، ولا من التقدم فى التحصيل ، ولا من النجاح فى الامتحان حين يعرض له الامتحان ، وإنما كانت أشبه شىء بالشيطان الماكر المسرف فى الدهاء ، الذى يكمن للإنسان فى بعض الأحناء والأثناء بين وقت ووقت ، ويخلى له الطريق يمضى فيها أمامه قدما ، لا يلوى على شىء ، ثم يخرج له فجأة من مكمنه ذاك هنا أو هناك ، فيصيبه ببعض الأذى ، وينثنى عنه كأنه لم يعرض له بمكروه ، بعد أن يكون قد أصاب من قلبه موضع الحس الدقيق والشعور الرقيق ، وفتح له بابا من أبواب العذاب الخفى الأليم»[42] .

واضح إذن أن كثيرًا من أفكار الجهاز الديكارتى وحيله تجد ما يقابلها فى «الأيام» ، وأن فى هذا الكتاب دراما مشابهة للدراما التى تدور فى «التأملات» ؛ فالكتابات يعرضان ـ كل بطريقته الخاصة ـ محاولة تقوم بها الذات للخروج من عزلتها ، وما تتعرض له عندئذ من شد وجذب بين قوى النور وقوى الظلام .

الهوامش :

(١) «المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين» ، بيروت (والتى سنشير إليها فيما يلى باختصار، فنقول «المجموعة الكاملة») ، المجلد الخامس ، ص ص : ٦٩ ـ ٧٠ .

(٢) «أستاذى طه حسين» (فى «طه حسين كما يعرفه كتاب عصره» دار الهلال) ، ص : ٢٨ .

(٣) «طه حسين الناقد» (المصدر نفسه) ، ص : ١٦٩ . لكن لاحظ أن جابر يللى ينسب هذا الرأى إلى المستشرقين الاوروبين .

(٤) كابن سلام فى كتابه عن «طبقات الشعراء» . انظر أحمد كمال زكى ، «فى الشعر الجاهلى ، نظرة أم نظرية؟» (المصدر نفسه) ، ص : ١٨٢ .

(٥) كنولدكه ومرجليوث . انظر محمد عبد المنعم خفاجى ، «نظرية طه حسين فى الشعر الجاهلى» (فى «طه حسين وقضية الشعر» بحوث ودراسات بإشراف صالح جودت ، القاهرة ، ١٩٧٥) ، ص : ٨٧ ومايليها .

(٦) يرى جابر عصفور فى كتابه «المرايا المتجاورة ، دراسة فى نقد طه حسين» ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص : ٢٥١ ومايليها ، أن طه حسين فى نظريته عن الانتحال لم يتأثر بالمستشرقين بقدر ما تأثر بتقاليد البحث التاريخى الأوروبى فى التراث اليونانى . وهو رأى يؤيده ما قاله طه حسين صراحة فى هذا الصدد . انظر ما كتبه فى رسالة إلى مفتاح طاهر نشرها هذا الأخير فى كتابه (بالفرنسية) عن «طه حسين ، نقده الأدبى ومصادره الفرنسية» :
Meftah Tahar, Ṭāhā Husayn, sa critique littéraire et ses Sources francaises, Tunis 1976, p. 151.

(٧) المقالة بعنوان «ديكارت» ؛ وقد جمعت فى «من بعيد» .

(٨) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢١١ ـ ٢١٢ .

(٩) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٩ وما يليها .

(١٠) محمود أمين العالم . «طه حسين مفكرا» (فى «طه حسين كما يعرفه كتاب عصره») ، ص : ١٢٨ ـ ١٢٩ . لكننى لا أستطيع أن أقطع بأن صياغتى لرأى المؤلف تطابق ما يعنيه تماما .

(١١) عثمان أمين ، «ديكارت» ، القاهرة ، ١٩٦ ، ص : ١٢٧ ، ١٣١ ،

(١٢) ديكارت يشك فى وجود العالم الخارجى بقدر تشهد عليه الحواس ، لكنه ـ كما سيرى فيما يلى ـ يعود فيثبت وجود العالم الخارجى على أساس عقلى محض، وهو أن الله لا يمكن أن يخدعنا فتكون أفكارنا الموضحة المتميزة عن العالم الخارجى غير مطابقة للواقع .

(١٣) انظر شوقى ضيف ، «العصر الجاهلى» ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص : ١٧١ حيث يشير المؤلف إلى ما ورد فى كتاب «الأصنام» لابن الكلبى من شعر يصور وثنية الجاهليين تصويرا دقيقا .

(١٤) انظر أحمد كمال زكى ، المصدر آنف الذكر ، ص : ١٨٨ .

(١٥) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الخامس ، ص : ٦٧ .

(١٦) المصدر نفسه ، ص : ٦٦ .

(١٧) السيد محمد الخضر حسين ، «نقض كتاب فى الشعر الجاهلى» ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص : ١٣ .

(١٨) انظر ديكارت : التأملات فى الفلسفة الأولى ، ترجمة عثمان أمين ، القاهرة ، ١٩٨٠ . التأمل الأول .

(١٩) المعارف الرياضية ، فيما يرى ديكارت، لا تنظر إلا فى أمور بسيطة جدا وعامة جداً ، ولا تعنى «بالوقوف على مبلغ تحقق هذه الأمور فى الخارج أو عدم تحققها» ، وهى لذلك تمتنع على دواعى الشك فيما يتعلق بالمعارف الحسية ، وهى أخطاء الحواس وأوهام الأحلام . ومن هنا برز ديكارت إمكانية الشك فى المعارف الرياضية بأن افترض وجود شيطان خبيث يتفنن فى تضليله حتى ليوقعه فى الغلط، حتى عندما يجرى أبسط العمليات الرياضية كجمع اثنين وثلاثة، أو عد أضلاع مربع ما . (انظر «التأملات» ص : ٧٦ وما يليها) .

(٢٠) ديكارت ، «المقال فى المنهج» ، ترجمة محمود الخضيرى ، ص : ٣٠ – ٣١ . (نقلا من عثمان أمين ، المصدر آنف الذكر ، ص : ٩٥) .

(٢١) انظر عثمان أمين ، المصدر نفسه ، ص : ١٢٠ .

(٢٢) انظر «المجموعة الكاملة» المجلد الخامس ، ص : ٧٠ ، والمجلد الثانى عشر ، ص : ٢٠٩ .

(٢٣) عثمان أمين ، المصدر آنف الذكر ، ص : ٩٥ .

(٢٤) «تجديد ذكرى أبى العلاء» (المجموعة الكاملة ، المجلد الأول)ص ص : ٣٥٤ – ٣٥٥ : وفى الأدب الجاهلى» (المجموعة الكاملة . المجلد الخامس) . ص : ٩ .

(٢٥) المجموعة الكاملة ، المجلد العاشر ، ص : ١١ وما يليها ، وانظر أيضا المجموعة الكاملة ، الجزء الخامس ، ص : ٩ وما يليها .

(٢٦) المجموعة الكاملة ، المجلد العاشر ، ص : ٣٢٢ .

(٢٧) الواقع أن بول ڤاليرى لا يتحدث هنا عن «أيسر الوضوح» كما ترجم طه حسين عنه ، وإنما يتحدث عن «الوضوح الحقيقى» (Clarté rèelle) انظر :
P. Valéry oeuvres (ed . la pléiade), Tome II, P . 1167.

(٢٨) «المجموعة الكاملة» ، المجلد العاشر ، ص : ٣٧٩ .

(٢٩) انظر المصدر نفسه ، ص : ١٧٠ ، وانظر كيف يقف طه حسين على دار أبى العلاء بمعرة النعمان ، وكيف «يدخل» هذه الدار ويواجه حكيم المعرة . لكننى مدين بهذه الملاحظة للدكتور جابر عصفور فى كتابه آنف الذكر ، ص : ٣٣٦ .

(٣٠) «التأملات» ، ص : ٨٠ ،

(٣١) المصدر نفسه ، ص : ٩٩ .

(٣٢) «ديكارت» ، ص : ٢٠٠ .

(٣٣) «المجموعة الكاملة» : المجلد الأول ، ص : ٨ .

(٣٤) لاحظ أن الفصلين الأولين من الجزء الأول من «الأيام» قد خصصا بصفة عامة لتحديد صورة «الدنيا» كما كانت تبدو للطفل فى أيامه الأولى من القصة .

(٣٥) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الأول ، ص : ٨ .

(٣٦) المصدر نفسه ، ص : ٩ .

(٣٧) المصدر نفسه ، ص : ٥٦١ .

(٣٨) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٦١ – ٥٦٢ .

(٣٩) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٨٣ – ٥٨٤ .

(٣٩) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٨٣ – ٥٨٤ .

(٤٠) المصدر نفسه ، ص ص : من ٥٩٤ إلى ٥٩٧ .

(٤١) «التأملات» ، ص : ١٠٢ و ص ص : ١٣١ – ١٣٢ .

(٤٢) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الأول ، ص : ٥٦٢ .



الرومانسية الفرنسيّة بين الأصل والترجمة فى قصص المنفلوطى

ليلى عنان

لقد تعرف القارىء العربى الفكر الأوروبى من خلال ترجمات كثيرة ، كانت كتابات المنفلوطى ، خصوصا قصصه ، من أشهرها وأكثرها انتشاراً.
ويلاحظ دارسو هذه القصص أنها تعتمد ـ فى الأغلب الأعم ـ على روايات أغلبها فرنسى ، وتنتمى إلى المدرسة «الرومانسية» ، التى ازدهرت فى النصف الأول من القرن التاسع عشر. وعلينا أن نوضح أهم معالم هذه المدرسة الأدبية ، لنتمكن من رصد ما طرأ عليها من تغيير ، خصوصا أننا إزاء كاتب ، عربى الثقافة ، هو الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطى ، اختار أن يقدم ، فى النصف الأول من القرن العشرين ، بعض نماذج من النتاج الفنى لهذه المدرسة.

ويبدو لمؤرخ الأدب أن المدرسة الرومانسية الفرنسية كان لها بشائرها فى بعض كتابات «جان ـ جاك روسو» ، أى فى منتصف القرن الثامن عشر ، وإن كانت قد عرفت بعد ذلك بأكثر من نصف قرن. وكان لهذه المدرسة ـ فى هذا الوقت ـ كتابها ومفكروها وفلاسفتها ، بل أيديولوجيتها وسياستها الخاصة. وكان نجاح رواية «پول وفرجينى» الساحق ، لمؤلفها «برناردين دى سان ـ بيير» ، سنة ١٧٨٨ ، من الإرهاصات الأولى ، التى تنبىء باحتياج الجمهور إلى فن جديد ، يختلف تماما عما عرفه القراء حتى هذا التاريخ. ولقد قامت ثورة سنة ١٧٨٩ ، وفجرت الكثير من المشاعر والأحاسيس لدى معاصريها ، مثلما غيرت فى البنية الاجتماعية والسياسية للبلاد.

ومع بداية القرن التاسع عشر ، بدأ الكاتب «شاتوبريان» فى تأليف قصص من نوع جديد ، يبشر فيها بقيم جديدة ، اعتبرها الجيل الصاعد ـ جيل ما بعد حكم «نابليون» ـ المثل الأعلى الذى يحتذى ؛ فكان «شاتوبريان» بمثابة رائد الجيل الأول من الكتاب «الرومانسيين».

وتعتبر قصصه ، فى وصفها المفرط لطبيعة البلاد الغريبة (مثل غابات شمال القارة الأمريكية مثلا) ، امتدادا لوصف «برناردين دى سان ـ بيير» لأشجار جزيرة «موريس» وجبالها فى روايته الشهيرة **پول وفرجينى**. وكان «شاتوبريان» ـ بالمثل ـ يكمل جهد «سان بيير» فى اهتمامه البالغ بمشاعر العشاق ، ومظاهر الحب العنيف ، فى قصص كلها مآس.

كان من أهم أهداف كتابات «شاتوبريان» العودة إلى المشاعر الدينية ، وتمجيد المسيحية ، وتذكير الفرنسيين بماضيهم الخاص ، بقبائل الغال وجحافل الفرنك. ولنذكر أن مفكرى القرن الثامن عشر ـ الذين ثار «شاتوبريان» على فكرهم ـ كانوا قد حطموا كل ما للدين وللمسيحية ورجال الكنيسة من هيبة فى كتاباتهم. وكانت الكلاسيكية الإغريقية ، والتاريخ الرومانى القديم ، المصدر الرئيسى لإلهامهم الفنى. ولذلك كان لكتاب «شاتوبريان» **عبقرية المسيحية**[1] ، أكبر الأثر على شباب بات متعطشا لقيم دينية ، ارتبط ذكرها بتاريخ وطنه وأهله ، بخاصة من ينتمى منهم إلى طبقة النبلاء[2]. وقد كتب «شاتوبريان» ، من بين ما كتب فى هذا الصدد ، قصة **آتالا**

سنة ١٨٠١ ، وقصة **آخر بنى سراج** ، سنة ١٨٢٦ (وقد ترجم المنفلوطى كلتيهما) .

وقد عبر الشعراء الشبان ـ بعد «شاتوبريان» ـ عن ميلاد فكرة «الفرد» فى المجتمع الجديد ، بالتغنى بمشاعر كان منظرو الكلاسيكية يترفعون عن ذكرها ، لإيمانهم بخصوصيتها الشديدة ، وتحرجهم من كشف ذاتيتهم ، فى صور قد تكون فجة أو مستترة . ومن المعروف أن ثورة ١٨٤٨ فى فرنسا بالذات ، والثورات القومية التى اجتاحت العالم الغربى بعد ذلك ، من نتاج الفكر الاجتماعى والسياسى لهذه المدرسة «الرومانسية» ، تلك التى عرف كل كتابها وشعرائها باهتماماتهم الاجتماعية ، وتطلعاتهم السياسية . ولقد عرفت المدرسة «الرومانسية» ـ فى الأدب ـ مجدا وازدهارا ، قبل أن يخبو نجمها وتظهر الروايات العاطفية الشعبية ، مثل رواية «ألفونس كار» **تحت ظلال الزيزفون** سنة ١٨٣٢ ، أو **غادة الكاميليا** «**لألكسندر دوما الابن**» سنة ١٨٥٢ . ويعرف المسرح أيضا ، فى نهاية القرن ، روايات تمزج المشاعر والمواقف الرومانسية ، بما عرف عنها من تطرف وعنف ، وبما تبقى من قوانين الكلاسيكية بعد تطويرها . ومسرحيتا **فى سبيل التاج** ، «لفرنسوا كوبيه» سنة ١٨٩٥ ، **وسيرانو دى برجراك** «لإدمون روستان» سنة ١٨٩٧ ، من أحسن الأمثلة لما كان عليه الحال فى ذاك الوقت .

هذه الروايات التى ذكرناها هى الروايات نفسها التى نقلها المنفلوطى إلى قرائه حتى وفاته ، سنة ١٩٢٤ . وقد سبق أن قدمنا دراسة لهذه الترجمات فى محاولة لفهم سبب اختياره لها ، وما يمكن أن تشرحه لنا من فكر ، كان له بالفعل أثر كبير على قراء العربية . ولكن المنفلوطى كان يمثل ـ أيضا ـ صورة فريدة للمثقف والمفكر العربى فى بداية القرن العشرين . ولذلك وجب علينا دراسة كل ما يمكن معرفته من جوانب فكره المتميز . ومن هنا ، جاء اهتمامنا بظاهرة اختياره قصصا تنتمى كلها إلى تيار الفكر الرومانسى . ولهذا ، فى ذاته ، دلالته بالطبع . ولكن ثمة دلالة أخرى قد تكون أكثر تعبيرا عما يكمن وراء نشره هذه القصص الرومانسية المختلفة ؛ إذ قام المنفلوطى ، كما هو معروف ، بترجمة هذه القصص بطريقتين ، إحداهما ترجمة شبه وافية ، كما كان دارجا فى عصره ، دون تحريف جوهرى للقصة أو تسلسل أحداثها ، مع الحفاظ على اسم المؤلف وعنوان قصته . أما الترجمات الأخرى فقد قام فيها المنفلوطى بتصرف كبير ، وصاغها كأنه مؤلف يبنى قصة من نسج خياله ، على أساس من فكرة اقتبسها من كاتب آخر ، مما أدى به إلى تغيير الأسماء والأحداث ، بل نهاية الرواية . واكتفى بإرشاد القارىء إلى أصلها الغربى ، باضافة كلمة «مترجمة» على عنوان لا علاقة له بعنوان النص الأصلى . ولنأخذ مثلا قصته «الضحية»[٤] ، التى عرفت فى العالم باسمها الفرنسى ، وهو : «غادة الكاميليا» .

وتحتاج التغييرات التى طرأت على النصوص الأصلية إلى قراءة مقارنة مستفيضة جدا ، ودقيقة جدا ، لكل صفحة ، بل لكل سطر وكل كلمة ، فى كل من الأصل الفرنسى وترجمته العربية . ولا مجال هنا لنشر مثل هذه المقارنة ، ولكننا توصلنا ـ بعد القيام بهذه المقارنة ـ إلى بعض النتائج السريعة التى يمكننا الاستفادة منها فى بحثنا الحالى . وهناك ملاحظات أولية نستطيع ذكرها ، قبل الخوض فى تفاصيل التغييرات الجوهرية التى تهمنا فى دراستنا . نلاحظ ـ مثلا ـ أن مترجمنا ـ المنفلوطى ـ ترك جانبا كل الصفحات التى تصف ـ فى رواية **پول وڤرجينى** ، وقصتى «شاتوبريان» السالف ذكرهما ـ عالما غريبا على القارىء الفرنسى ، وهو المناخ الاستوائى لجزيرة «موريس» ، والطبيعة الغنية بالشلالات والغابات والجبال والبحيرات فى أمريكا الشمالية ، كما رآها «شاتوبريان» فى أسفاره ، ووصفها فى رواياته . كذلك أهمل المنفلوطى نقل كل ما يخص وصف حياة الهنود الحمر فى هذه المناطق ، كما ترك وصف تقاليد المهاجرين على نحو ما نتعرفها من خلال قصة غرام «پول وڤرجينى» . فالمنفلوطى لم يهتم أساسا إلا بنقل مشاعر الشخصيات ، وسرد الأحداث التى تتلاعب بمصيرها ، ولا نعرف ـ مثلا ـ من حياة «غادة الكاميليا» إلا ما يخص علاقتها «بأرمان دوڤال» . وقد ترك المنفلوطى كل ما فى قصة «دوما» من وصف حياة الغوانى فى هذا العصر . وقد يكون للمنفلوطى مبرراته فى إقصاء هذه الصفحات من ترجماته . وقد سبق[٦] أن رأيناه لا يهتم إلا بتطوير قصصه كى تلائم تركيبة واحدة بعينها . وهناك ظاهرة لافتة ، تشد أنظار الدارس فى كتابات المنفلوطى ، أو ترجماته ، وتتصل بهذا الاهتمام بالمستحيل الذى يقود كل عشاق قصصه إلى موت ، غالبا ما يكون انتحارا مستترا . قد نفهم ما أضافه على النص الأصلى ، ليصل به إلى هذه النتيجة الحتمية اليائسة ، تلك التى يحتاج إليها لتكون أحسن فى التعبير عن رأيه ومشاعره . ولكننا لا نفهم معنى صفحات أخرى جديدة من تأليفه أيضا ؛ إذ لا علاقة لهذه الصفحات بهذا الاهتمام «الرومانسى» الفاقع ، المتصل بالحب والعشاق ، ومصيرهم المحتوم .

ومن المهم أن ندرس دلالة هذه الصفحات ، ونقرنها بصفحات أخرى أضافها المنفلوطى إلى النص الأصلى ، وكان فيها مؤلفا ، وليس مترجما . وقد غير المنفلوطى ، وحور وبدل ، إلى درجة يصعب معها ـ على غير المتخصص ـ تعرف قصة «آتالا» ، خصوصا بعد أن تحولت هذه القصة إلى قصة «الشهداء» . ويستحيل الربط بين **آخر بنى سراج** و«ذكرى» المنفلوطى ، من أول وهلة ، لولا أن المنفلوطى نفسه يعترف بأن كلا من العملين «مترجم» .

وهذا الاعتراف ـ أو ، بالأحرى ، الإصرار على ألا تنتمى القصة الجديدة إلى رصيده الشخصى «الموضوع» كما يسمى

قصصه ـ هو الذى يجعلنا نتوقف لندرس ما يضاف إلى النص الأصلى من صفحات يكتبها المنفلوطى بقلمه ، ويحاول ، فى الوقت نفسه،أن يتبرأ منها فيلصقها باسم غير اسمه . قد تكون دلالة الصفحات الزائدة على الأصل ، أو السطور ، مرتبطة بطبيعة فكر المنفلوطى . ولعله كان يرفض محتواها أو يشعر بحرج إزاءه ، فكان يلصقها بغيره ، وكأنه يكتب تحت اسم مستعار . لكن طبيعة الكتابة نفسها تكشف عن صاحبها ، وتنم عما أراد أن يخفيه عنا .

نلاحظ ، أولا ، أن هناك ثلاثة أنواع من الإضافة : أولها إضافات وتغييرات طفيفة فى التفاصيل ، لا تغير فى الواقع شيئا من جوهر القصة ، مثلما حدث ـ مثلا ـ فى ترجمة المنفلوطى لنص **غادة الكاميليا** ، أو **سيرانو دى برجراك** التى أصبحت **الشاعر** ؛ إذ كان عليه أن يشرح بعض مواقف قد لا يفهمها قارئ عربى الثقافة ، أو يبدو أن المترجم يشعر بنوع من الحرج ، عندما يواجه تقاليد الحياة فى باريس القرن السابع عشر ، حيث تدور أحداث رواية **الشاعر** ؛ فنراه يشرح ما يسمح بوجود جمهور على خشبة المسرح أثناء تمثيل رواية ما ، فى هذا العصر ؛ فهذا شىء لا يتخيله ـ طبعا ـ من يرتاد المسرح فى قاهرة القرن العشرين . ولكنه ، فى الوقت نفسه ، لن يفهم أحداث القصة ، إلا إذا عرف كيف يختلط الممثل بالمتفرج ؛ فيتطوع المنفلوطى المترجم ، ويقدم العذر بأسلوبه الخاص[7] .

والنمط الثانى من الإضافات هو ذلك النوع الذى لا نجد له مبررا فى النص الأصلى ، ولكنه لا يغير ـ فى الواقع ـ شيئا ذا بال فى القصة ؛ كالتغيير الذى طرأ على شخصية القس[8] ، فى رواية **بول وفرجينى** من جهة ، وما أضافه من سطور على لسان شيخ هرم فى أول قصة «الذكرى» من جهة أخرى . وهناك أيضا الصفحات التى تتحدث فيها «الأميرة بازيليد» مع الجاسوس التركى فى رواية **فى سبيل التاج** . ونلاحظ أن هذه السطور الجديدة لا تضيف ، فى الواقع ، بعداً جديداً ، يغير من فلسفة القصة ، أو تأثير شخصياتها على الأحداث ، بقدر ما تثرى رؤيتنا لفكر المنفلوطى ، كظاهرة لمثقفى عصره ، فى مواجهة القضية الوطنية وقتذاك . وعلينا بقراءتها حتى نستشف ما وراءها من معان غريبة على النص الأصلى .

ولنبدأ بالخطبة التى كتبها المنفلوطى ، والتى تشرح فيها «الأميرة بازيليد» لماذا تخون بلد زوجها[9] ؛ إنها تفضح ـ فى الوقت نفسه ـ حقيقة ادعاءات أى غزو عسكرى ، وتلقى بكلماتها درسا فى التوعية الوطنية ، على قراء قد تكون مبررات المستعمر «المتمدين» قد خدعتهم . وهى تورد الحجة بعد الأخرى ، ثم تفندها ، وتكشف للجاسوس الذكى عن حقيقة نواياه ، وحقيقة استعمار جيوش بلده للدولة المهزومة . ولا يبرر هذا الدرس الذى أضيف إلى النص الأصلى سوى التأريخ الدقيق لترجمة المنفلوطى لهذه المسرحية بالذات ، وتأليفه هذه الكلمات الغريبة على النص الفرنسى ، وعلى اتجاهه الحقيقى . ولقد ترجمت هذه المسرحية سنة ١٩٢٠ ، وأهداها المنفلوطى «إلى البطل المصرى العظيم سعد زغلول» . وتدور أحداثها بين جاسوس تركى مسلم شرير ، فى معركة سلطانه مع قوم مسيحيين من أبطال نضال البلقان ضد الغزو العثمانى فى القرن الرابع عشر . ولنتذكر ـ فى هذا السياق ـ ما كان فى مصر ـ فى هذا الوقت ـ من تضارب نفسى ، حول ما سمى «بالشخصية المصرية» ، ودور «سعد زغلول» «الفلاح» ، وما للعائلات التركية من وجود فى المجتمع المصرى ، بعد الدور الذى لعبته فى تاريخ مصر ، العثمانى أولا ، والخديوى بعد ذلك . وليس من السهل ـ بعد تذكر هذا الجانب التاريخى ـ أن يقوم الدارس بتقييم موضوع هذه المسرحية الفرنسية ، وقد قدمها قلم مثقف مصرى فى بداية القرن العشرين ، خصوصا إذا عرفنا كيف ، ولم ، كتبت فى لغتها الأصلية !

لقد كتبت هذه المسرحية فى فرنسا ، فى إطار الأدب «الرومانسى» ، واهتمامه بكل ما هو «شرقى» وغريب من جهة ؛ ومن جهة أخرى ، فى إطار التعاطف الفرنسى مع حركات التحرر فى البلقان ، وما سمى «بمجازر المسيحيين» ، عندما أثارت السياسة الغربية ما سمى «قضية الشرق» ، بهدف تفتيت الامبراطورية العثمانية ، ومساعدة حركة إحياء القومية اليونانية القديمة[10] . كتب «فرانسوا كوبيه» هذه المسرحية لكى يؤكد ، منذ المشهد الأول ، أن المعركة الدائرة بين الأتراك والبلقانيين ، إنما هى معركة بين «الهلال والصليب»[11] .

ومما لا شك فيه أن القضية ، كما يطرحها النص الفرنسى ، قضية وطنية ، ولكن ، مما لا شك فيه أيضا ، أن الوطن فى النص الفرنسى تعبير عن الدين ؛ والدين يأتى فى المقام الأول . أما المنفلوطى ، فقد أضاف أربع صفحات ، تشرح فيها «بازيليد» للجاسوس التركى ، كيف أن الدين فى الواقع خدعة يستعملها الغازى المستعمر ، ليستولى على الوطن وخيراته ! ومن حق الدارس أن يتساءل عما وراء هذا التناقض فى فكر المنفلوطى ؛ إذ تقوم الشخصية التى تخون فى المسرحية ، أى الشخصية نفسها التى تنتج عنها كل المآسى التى تحل بالأبطال وبالشرفاء ـ تقوم بإلقاء درس فى الوطنية ، فتفضح ما للاستعمار التركى ـ وأى استعمار عسكرى ـ من حقيقة قاسية ترتبط بالاستغلال ، وتتخفى تحت ستار الدين ، لتحقيق أغراض سياسية ! ولا ننسى أن هذه الأميرة هى ، فى الوقت ذاته ، زوجة الأب التى تضطهد ابن زوجها ، البطل الشهيد ، ذلك الذى سيدفع بحياته وشرفه ، ثمن أطماعها وحب أبيه لها . ونراها ، طوال هذه الصفحات الأربع ، فى صورة مختلفة تماما عما شاهدناها عليه فى بقية الرواية ؛ ولا يسعنا إلا احترامها لما تقوله ... ويصور لنا النص الفرنسى المشهد نفسه ، وقد وصلت الأميرة فى انحطاطها وخيانتها إلى الدرجة التى تجعل الجاسوس التركى نفسه يهزأ بها

ويحتقرها ، لجهلها وطمعها ، وهو المتواطئ معها ، المستفيد من خيانتها[١٢] .

هكذا يهتز كيان المسرحية بإضافة المنفلوطي هذه ، ويتناقض ؛ إذ بنيت القصة على أساس وحدة الدين والوطن من جهة ، وعلى فكرة الأميرة الجميلة الطموح ، التي تهدم كل قيم الخير والشرف من جهة أخرى ! ويتساءل الدارس عن سبب اختيار المنفلوطي لشخصية الأميرة الشريرة هذه بالذات ، لإلقاء مثل هذا الدرس في الوطنية الناضجة ! وليس في المسرحية ـ بعد ذلك ـ شرير سوى الضابط التركي المسلم . ولكن الدين فقد ، في ترجمة المنفلوطي ، الدور الرئيسي الذي لعبه في النص الفرنسي . وقد حور المنفلوطي بعض كلمات أخرى في الحوار الفرنسي ، فكادت القضية الدينية أن تضيع تماما من المسرحية ، بينما برزت القضية الوطنية القومية بصورة أوضح كثيرا مما هي عليه في النص الأصلي . ونلاحظ مرة أخرى ، أن القصة لم تتغير في شيء ، مع كل هذا ، على الرغم من إبراز هذا الدور للكفاح الوطني فيها ، على حساب قضية الدين .

وهذا الاتجاه نفسه يبدو جليا لقارئ ترجمة المنفلوطي لرواية **پول وڤرجيني** . وهي بريئة ، في أصلها ، من أي اتجاه وطني أو قومي ؛ إذ ليست المعركة ـ في هذه الرواية ـ بين غاز ومقاوم ، ولكن القضية هي قضية فضيلة الإنسان ، بين طبيعة الحياة البريئة ، وفساد المدينة المجسدة في باريس القرن الثامن عشر . لقد انتقى لها المنفلوطي كلمة **الفضيلة** عنوانا لترجمته ، كما اهتم بنقل عواطف البريئين «پول» و«ڤرجيني» في جنة الطبيعة الساحرة لجزيرة «موريس» ... وهناك شخصية غريبة تظهر لبضعة لحظات ، ولا نراها ثانية ، وهي شخصية القس التي يقول عنها المنفلوطي معلقا بقلمه : «وهو رجل من أولئك الدعاة الماكرين الذين تستعين بهم الحكومات الاستعمارية على غزو القلوب الضعيفة وحيازتها ، بلا سفك دم ، ولا إنفاق مال ، والذين يكونون دائما في حاشية حكام المستعمرات ليعينوهم على ما هم آخذون بسبيله من الفتح والغزو»[١٣] . والغريب طبعا أن النص الفرنسي ـ المكتوب في نهاية القرن الثامن عشر ـ لا يفطن إلى مثل هذه الرؤية ، بصورة أو بأخرى ، ولا علاقة له بفكرة ارتباط الدين بالاستعمار ، ناهيك عن أن صورة القس ـ في النص ـ لا علاقة لها بهذه الفكرة الغريبة عن القصة كلها .[١٤]

نلاحظ ، إذن ، أن المنفلوطي يضيف فكرة استعمال الدين ـ أيا كان ـ سلاحا للمستعمر في كلتا الروايتين . وهذا الكلام يعتبر تطورا جديدا على فكره في كتاباته هذه ؛ إذ سبق أن قرأنا له في بداية كتاباته وفي **العبرات** بالذات ، قصة ترجمها عن «شاتوبريان» (وأضاف إليها الكثير ـ كما سنرى ـ فيما بعد) هي عكس ذلك تماما ؛ إذ أضاف في أول سرد لأحداثها شخصية لا وجود لها في النص الفرنسي ، ذلك الذي أسماه مؤلفه **آخر بني سراج** ، وقدم له المنفلوطي «ترجمة» بعنوان «الذكرى» .

نرى في بداية هذه القصة ـ وهي بداية قريبة جدا من بداية القصة الفرنسية ـ شيخا هرما من اختراع المترجم ، يلقي على آخر ملوك بني الأحمر ، الراحل عن أسبانيا بعد هزيمته ، خطبة طويلة يندد فيها بحكمه الذي جعل المسلمين يتحاربون فخسروا الدنيا وما عليها . ولا نجد في كلامه ذكرا لكلمة «وطن» ـ أو «عرب» ـ ولكن العبرات تزرف على ما أصبح عليه حال المسلمين . فلا وجود للقضية الوطنية ، بقدر ما يوجد بكاء على الأمجاد السابقة للمسلمين .

ولاتغير هذه الإضافة ـ في الواقع ـ شيئا في القصة ، مثلها في ذلك مثل الإضافتين السابقتين ، وإن كانت قد أضعفت بصورة ما من تركيز النص الأصلي على فكرة واحدة ؛ فكل عنصر من عناصر القصة الفرنسية في خدمة جوهر بعينه ، يصبح بعيد المنال . ولكن هذه الإضافات لعبت ـ في الواقع ـ دورا آخر ؛ إذ جعلت النص الفرنسي أقرب إلى القارئ العربي ، ليجد فيه من قضاياه المعاصرة ، ما لم يكن موجودا في هذه القصص ؛ فقد كانت هذه الروايات ، في الأصل ، تعبر عن فكر غربي مختلف ، غريب عن كل مشاكلنا الشرقية .

* * *

ولكن الموقف يختلف اختلافا كليا إذا ما درسنا النمط الثالث من التغييرات التي أجراها المنفلوطي على النصوص التي ترجمها ؛ وهي التغييرات التي لا نجد لها أي مبرر تاريخي أو موضوعي أو فني . ولا نجد لها مبررا في تحليل شخصيات القصة الجديدة وسرد الأحداث ، بعد أن تغيرت لتلائم ، في تركيبة بعينها ، رؤية المنفلوطي الخاصة بعالمه .

لقد حكم ـ مثلا ـ بالإعدام على بطل قصة «الشهداء» ، الذي يعيش في القصة الأصلية حتى الشيخوخة ، ويقص على الراوي بنفسه مأساة حبيبته **آتالا** . وقتل **آخر بني سراج** ، بطل «شاتوبريان» الثاني ، الذي عاش بائسا بعد الأحداث التي نقلها المنفلوطي إلى العربية تحت عنوان «الذكرى» . وكلاهما عاشق وضحية حب يائس ؛ فما المغزى من جعلها خطيبين يحاكمان الدين ورجاله ؟ إن هاتين الشخصيتين ، تحديداً ، هما ما اختار المنفلوطي أن يغير في الأحداث المرتبطة بهما ، ويزيد في أقوالهما ، على نحو يلفت نظر أي قارئ للنص الأصلي للقصتين . علينا أن نقوم بمقارنة سريعة لكل من الأصل الفرنسي ، وترجمته في كتاب **العبرات** ، لحصر ما يمكن اعتباره ظاهرة مهمة لجانب من جوانب فكر المنفلوطي ، كما يظهر في نقله للقصص الرومانسية الفرنسية .

والقصتان من تأليف «شاتوبريان». الأولى – **آتالا** – تحكي قصة شاب هندى يتيم، يعيش فترة مع فارس أسبانى يحاول إقناعه بقبول حياة المدنية الغربية، واعتناق الدين المسيحى. ولكن الشاب يرفض هذه الحياة المنعمة، على الرغم من حبه واحترامه للسيد «لوبيز» هذا. ويفضل الشاب «شاكتاس» العودة إلى الحياة البرية الوثنية برغم مخاطرها. ويحدث ما كان ينتظره الجميع؛ إذ يقع فى أسر قبيلة معادية، أجهزت على كل أفراد عائلته من قبل، ويحكم عليه بالحرق، على أن ينفذ الحكم بعد فترة من الزمن. وتتعرف عليه «آتالا»، ابنة رئيس القبيلة، ويحب كل منهما الآخر، وتهرب معه ليلة تنفيذ الحكم، لتنقذه من الموت. وهى مسيحية، فى جيدها صليب من الذهب، هو أول ما يراه «شاكتاس» فى أول لقاء بينهما. ويهرب العاشقان، ويمران بتجارب مريرة، فى وسط الصحارى والغابات، والحب يجمع بينهما، والرغبة تحتدم فى هذه الخلوة، وسط الأخطار الرهيبة التى يجتازها الشابان. ولكن تشاء الأقدار ألا يقرب «شاكتاس» حبيبته، وكأن سرا يحمى عفافها. ويعرف العاشق الهندى، أثناء هذه الرحلة، أن أم «آتالا» مسيحية، وأن أباها فى الحقيقة هو الأسبانى «لوبيز». وينقذهما من الضياع راهب عجوز اسمه «الأب أوبرى»، الذى يدير شبه مستعمرة للهنود المسيحيين. يعجب «شاكتاس» أشد الإعجاب بنظام هذه القرية، وروح الإخاء والمحبة التى تسود حياة هؤلاء «المتمدينين المسيحيين»، خاصة إذا قارنهم بأقرانهم «الوثنيين». وعند عودة «شاكتاس» إلى «آتالا»، بعد رحلته هذه إلى مزرعة الهنود، مع «الأب أوبرى»، يجد حبيبته تحتضر. لقد شربت السم حتى لا يقع المحظور وتتزوجه. لقد وهبت أمها عذريتها، منذ ميلادها، للسيدة مريم العذراء، حتى تعيش الطفلة. ويصرخ «شاكتاس» متهما الدين المسيحى بقتل حبيبته، فيكون رد القس عليه شديدا قبل أن يتحول إلى مواساة هادئة، وشرح مستفيض لحقائق الدين المسيحى ... وذلك فى ثمانى صفحات، يخر الهندى الشاب – فى نهايتها – راكعا مستسلما. لقد اعترف – ولا يزال يعترف، وهو الشيخ الذى يمضى هذه الأيام من شبابه – بقوة هذا الدين الذى حول يأسه إلى أمل، وإن بقى على دينه الوثنى. ويشرح القس للفتاة أنها أخطأت هى وأمها، وأن القس الذى حضر مثل هذا النذر كان جاهلا بحقيقة الدين، الذى يحرم مثل هذه الوعود المتطرفة. ولا ننس أن هذه القصة، التى كتبها شاتوبريان سنة ١٨٠١، كانت جزءا من مشروعه الكبير، الذى أسماه **عبقرية المسيحية**، والذى تضمن الكثير من القصص والأساطير المسيحية، التى كان لها أكبر الأثر على الفكر «الرومانسى» الوليد. لقد رفض هذا التيار الناشئ إلحاد آبائه، مفكرى وكتاب القرن الثامن عشر، ممن عرفوا بلقب «الفلاسفة»، أى «فلاسفة التنوير».

وكانت المعركة الكبرى للقرن السابق هدفها تحطيم مقومات الدين المسيحى ورجال كنيسته بالذات. وكان أشهر هؤلاء المفكرين «ڤولتير»، الكاتب الساخر. وجاءت قصة **آتالا** هذه، ونجاحها الساحق فى عصرها، لتثبت أن جمهور القراء كان يريد – حينذاك – تمجيدا للدين، افتقده فى كتابات القرن المنصرم.

ونعجب لما فعله المنفلوطى بهذه القصة، التى غير من أحداثها وأسماها «الشهداء»؛ فقد جعل من «شاكتاس»، الهندى الوثنى، فتانا فرنسيا يتيما – أى مسيحيا أصلا. ويسافر هذا الشاب إلى الولايات المتحدة، للبحث عن خاله المهاجر منذ سنوات، وقد ترك أمه، دون أى سند، فى بلده، فيقع أسيرا فى «جزر الجنوب»، لقبيلة هندية تحتفظ به سنة كاملة، داخل سرداب مظلم تحت الأرض، يخرج منه لينفذ فيه حكم الإعدام. وإذ بفاتنة، ترتدى صليبا، تظهر له وتنقذه، تهرب معه؛ وقد أحبها وأحبته بسرعة فائقة. ويكتشف – بعد حين – أنها ابنة خاله، مما يشرح كونها مسيحية؛ ولكنها تنتحر بعد ذلك مباشرة. ويحضر – فى هذه اللحظة – «راهب» يستمع إلى سر انتحار الفتاة، وثورة الشاب على الدين الذى أمر بهذا الموت؛ فنذر الأم هو الذى يحرم الابنة حق الزواج، يلقى بها إلى الموت يأسا من الحياة. ولا يقول الراهب – فى نص المنفلوطى – كلمة واحدة، بينما الشاب الفرنسى المسيحى ينفجر فى عنف غريب، متهما الدين ورجاله ببتر الحياة وتحريم الحب، وقد خلق الله الدنيا ليحب البشر بعضهم بعضا، ويعيشوا سعداء، بينما رجال الدين يحولون جمالها وانطلاقها إلى سجن مثل سجن الدير. ولا يناقش القس نذر الأم بكلمة واحدة. ولا وجود لكلام الشاب الفرنسى فى النص الفرنسى، ولا وجود لما حدث بعد ذلك؛ إذ يموت البطل فى لحظتها ويدفن بجوار حبيبته. وسنعلق على هذه السطور، عندما نقارنها بما أضافه المنفلوطى لقصة أخرى للمؤلف نفسه، وهى قصة **آخر بنى سراج**.

وتحكي قصة «شاتوبريان» هذه كيف عاد آخر بنى سراج إلى أرض آبائه، وفى نفسه ما يكتمه، بحجة زيارة قبور الملوك الغزب؛ وكان أجداده من أخطر فرسانهم. وتخفى الفتى العربى المسلم فى زى طبيب، يبحث عن أعشاب طبية فى أسبانيا، ويتعرف فاتنة مسيحية تدله على الطريق الذى يبحث عنه. ويقع كلاهما فى غرام الآخر، ويعترف كلاهما بهذا الحب، وكل منهما يأمل أن يغير الآخر دينه. ونعيش معهما لحظات الصفاء والمرح، ونتعرف مشاهد أسبانيا وآثار العرب الجميلة: ونسمع منها الأغانى، ونقرأ وصفا للرقصات فى قصر «دونا بلانكا». وتقدم الفتاة «الطبيب» العربى إلى والدها الدوق. ويرحب الأب الدوق بضيفه وقد أسره بأدبه وحسن مظهره ويعود الشاب مرتين إلى أسبانيا؛ وفى كل مرة تنتظره حبيبته، وكل منهما يعيش على أمل أن يغير الآخر دينه كى يستطيعا

الزواج . ويحضر أخو «دونا بلانكا» ، وهو راهب فارس ، معه فارس شاب وسيم ، يرجو تزويجه من أخته . ولكنها ترفض ، وتعترف بحبها للشاب المسلم ، فيثور الأخ ويبارز الشاب العربى . ولكن الفارس المسلم ينتصر عليه ويرفض قتله . يرفض الفارس الفرنسى مبارزة الفارس العربى ، إعجابا بكرمه ونبله ، فيعرض الفارس الأسبانى الراهب يد أخته على العربى الشهم ، إذا قبل اعتناق الدين المسيحى . ويكون الإغراء شديدا ، قويا ، ولكن ابن أحمد «يكتشف فجأة أن حبيبته من سلالة عائلة «بيفار» التى حضر خصيصا من أفريقيا متنكرا فى زى طبيب ، للانتقام منها . وتكتشف «دونا بلانكا» وأخوها حقيقة أمر هذا الطبيب المزيف ، فترفض الحبيبة النبيلة أن يفكر الفارس المسلم فى ترك دينه وخيانة أهله بالزواج منها وتأمره بالرحيل ، ويغشى عليها . ويعود «ابن أحمد» ، آخر بنى سراج ، إلى وطنه الجديد أفريقيا ، وتعيش «دونا بلانكا» بدون زواج على ذكراه . وتنتهى القصة بوصف المقبرة التى دفن فيها «ابن أحمد» ـ بعد عمر طويل ـ وقد رفض ، هو ـ أيضا ـ أن يتزوج بعد أن حرم من حبيبته ، فكان حقا «آخر بنى سراج» . والقصة ـ على هذا النحو ـ تمجيد لطباع فرسان القرون الوسطى ، أيا كان دينهم أو هويتهم . وقد رأينا شبه مباراة بين أربعة من الشباب ، رفض كل منهم التنازل عن إيمانه وانتمائه إلى أهله وتقاليد عشيرته ، وقد أحب كل منهم فى الآخر الصفات نفسها ، فكان وفاء كل منهم على حساب حياته وسعادته . وقد ترك «ابن أحمد» لحبيبته أن تقرر له مصيره ، فرفضت أن يكون الفارس الأمير العربى ، سليل آل سراج ، خائنا لعهده بزواجه منها ، وهى ابنة من قتل جده ، وأن يخون دينه ، وهو الذى ترك وطنه أسبانيا مع عائلته للحفاظ على إسلامه .

ما علاقة هذه القصة بما كتبه المنفلوطى بعنوان «الذكرى» ؟ إن الشاب العربى أمير من عائلة بنى الأحمر نفسها . والقصة تبدأ عند المنفلوطى ، كما بدأت عند «شاتوبريان» ، بذكر اللحظات الأخيرة للملك أبى عبد الله آخر ملوك غرناطة ، قبل تركه شاطىء أسبانيا . غير أن كلمة أمه له : «ابك مثل النساء ملكا مضاعا ، لم تحافظ عليه مثل الرجال» ، أصبحت عند المنفلوطى محاضرة طويلة يلقيها شيخ هرم على الملك البائس . وبعد مرور أربعة وعشرين عاما على هذه الأحداث ، يعود الأمير سعيد الشاب ، آخر من بقى من بنى الأحمر ، إلى أرض الأندلس ، ليبكى على قبور أجداده ، فتلقى به المصادفة فى حب ابنة رئيس جمعية «العصابة المقدسة» ، تلك التى قامت فى وجه الحكومة أعواما طوالا تطالبها بالحرية الدينية والشخصية لجميع الشعوب المحكومة على اختلاف مذاهبها وأجناسها ، حتى أعيا رجال الحكومة الأمر ، فدسوا إلى رئيسها من قتله غيلة تحت ستار الظلام[١٥] . وتعيش الفتاة يتيمة الأب والأم ، وتمر سنتان ، قبل أن تقابل الأمير الشاب . ولكن ابن الحاكم الأسبانى ، الذى صدته عندما أراد الزواج منها ، يشى بحبها إلى محاكم التفتيش . ويقف الأمير المسلم أمام المحكمة التى تطلب منه أن يبرئ نفسه باعتناق الدين المسيحى ، فيلقى بخطبة تنتهى بالحكم عليه بالإعدام . ويدفن فى قبر على نسق القبر الذى دفن فيه «شاتوبريان» بطل قصته بالضبط .

وترجع أهمية قصتى شاتوبريان إلى ما أسهمت به كلتاهما فى إرساء قواعد المدرسة «الرومانسية» ، فى بداية القرن التاسع عشر فى فرنسا ، وفى توضيح المفاهيم الجديدة لرؤية جيل ما بعد حكم «نابوليون»[١٦] ، فكان تمجيد الدين المسيحى ، مثلا ، فى قصة **آتالا** ، من مظاهر الاتجاه الجديد فى الفكر المعاصر . إن الهندى الوثنى «شاكتاس» يعترف بعظمة هذا الدين حتى آخر الكلمات التى ينطق بها ، وهو شيخ يقص علينا مغامرات شبابه . لقد عرف عظمة هذا الدين عندما رأى محبوبته المنتحرة تموت ، وهى فى حالة من السكينة والرضى ، بعد أن أطاح بها اليأس والضياع ، خصوصاً عندما عرفت أن نذر أمها لم يكن فى الحقيقة مانعاً لزواجها من حبيبها . وترمى كل أحداث القصة إلى التوصل إلى هذه النتيجة ، وهى القوة «المعجزة» (كما يقول «شاكتاس» الوثنى) لهذا الدين الذى رآه يحول مواطنيه «المتوحشين» إلى مزارعين «متمدينين» ومنتجين ، فى القرية التى يديرها «الأب أوبرى» ، حسب قوانين دينه السمح الرحب . وهى «المعجزة» التى أذابت ثورة «شاكتاس» نفسه عندما رأى «آتالا» تموت من أجل نذر دينى ، واقتناعه بما قاله له الراهب العجوز ، فقد أنزل السكينة والرضى على نفسه المحطمة ، بعد أن فقد كل شىء بفقده «آتالا» . ويلغى المنفلوطى «الأب أوبرى» هذا كلية ، وهو الذى يتبوأ المكانة الأولى فى قصة **آتالا** منذ ظهوره ، فلا يكون من نصيب «الراهب» ـ عند المنفلوطى ـ غير كلمات قليلة تصوره : «كاهنا شيخا جليل المنظر» ... لا يكاد ينطق بغير التحية ! ولكن المنفلوطى احتفظ بوحشية القبائل الهندية ، التى صورها فى معاملتها للسجين الأوربى البرىء من أى ذنب . ولم يترجم المنفلوطى كذلك ، أو ينقل ، مشهدا واحدا للتأثير الإيجابى للدين المسيحى على هؤلاء الوثنيين ، ولم يتعرض لاعتناق بعضهم لهذا الدين . وفجأة ينطلق الفنان الفرنسى المسيحى ، المهاجر إلى بلاد الوحشية البدائية ، فى هجوم عنيف على الكنيسة ورجالها ودينها الذى يحرم الحياة على البشر ... !

ويتحول الهندى الوثنى «شاكتاس» ، الذى يخر راكعا خشوعا وإعجابا لمعجزة الدين المسيحى ـ كما رآها على المستوى الفردى والمستوى الجماعى ـ إلى شاب أوروبى مسيحى عند المنفلوطى ، يتهم بقذف الكنيسة ورجالها ، ولا يرد عليه الراهب بكلمة واحدة يبرئ بها الدين مما اتهمه به . ويموت الشاب الفرنسى فى قصة «الشهداء» ميتة «روميو» على جثة

«جولييت» ، وتبقى اتهاماته عالقة بذهن القارئ ، فلا يشك القارئ فى أن الدين ورجاله يستحقون ما اتهمهم به البطل الشهيد ، وكأنهم يمنعون أية سعادة فى الحياة ، بل لقد قتلوا — بالفعل — البطل وحبيبته فى هذه القصة ، عندما حرموا عليهما الحب والزواج . أى أن المنفلوطى جعل من قصة «شاكتاس» ، التى تمجد الدين المسيحى ورجاله ، قصة تحكم على رجال الدين، بعكس ما قاله «شاتوبريان» تماما .

ولقصة «شاتوبريان» الأخرى — كما أشرنا من قبل — مضمون هادف لغرض بعينه ، يتعلق بفلسفة الفكر «الرومانسى» أيضا ، فى أول مظاهره . ولكن أحداث قصته التى تجمع بين شابين يتحابان بلا أمل ، تتحول مرة أخرى ، بفعل ما يسميه المنفلوطى «ترجمة» لها ، إلى قصة لها هدف مختلف ، بل يكاد يكون على نقيض ما أراده لها مؤلفها الأول «شاتوبريان» . لقد أراد هذا المنظّر الأول للمدرسة «الرومانسية» تمجيد قيم الشرف والدين والوطن والحب السامى ، بفعل هذه القيم نفسها : ولذلك رأينا «دونا بلانكا» نفسها ترفض أن يخون حبيبها وطنه ودينه ، فى سبيل سعادتهما . ويتحول هذا الجو من المثالية والإيمان المطلق بقيم الشرف والنبل والوفاء ، للدين والوطن والحبيبة ، إلى خيانة عاشق غيور ، يزج بغريمه المسلم إلى محاكم التفتيش . ولا ذكر لهذه المحاكم فى القصة الأصلية . ونسمع مرافعة مسلم ، يجبر جهرا على تغيير دينه ، ويكون الاتهام واضحا صريحا : «فى أى كتاب من كتبكم ، وفى أى عهد من عهود أنبيائكم ورسلكم ، أن سفك الدم عقاب الذين لا يؤمنون بإيمانكم ، ولا يدينون بدينكم؟» . وفى كلمات الأمير المسلم هذه — ومايتبعها من سطور — اتهام صارخ لرجال الدين المسيحى بالتطرف والاستبداد ، إلى درجة سفك الدماء . وقد انتهت المحاكمة بأن «أمر أن يساق إلى ساحة الموت التى هلك فيها من قبله عشرة آلاف من المسلمين قتلا أو حرقا» ؛ فأصبحت هذه القصة كأنها من تأليف أحد «فلاسفة التنوير» فى القرن الثامن عشر ، أو كأنها مثل من الأمثلة التى أدرجها «ڤولتير» فى تأريخه لحضارة الغرب[28] ، وكان سردا لسلسلة المجازر التى أدى إليها التعصب الدينى ، وسيطرة رجال الكنيسة وبطشهم . وقد حول ذلك قصة آخر بنى سراج لـ «شاتوبريان» إلى نقيضها تماما ؛ فقد قرأنا عنده أن الفارس الراهب المسيحى يعرض أخته زوجا على الأمير العربى إذا قبل اعتناق الدين المسيحى ؛ وعاشقها الفرنسى المسيحى يرفض الزواج منها حتى لا يجرح مشاعر الفارس المسلم . وقد حل محلها ، فى الترجمة العربية ، هذا الشرير الغيور الخسيس ، الذى يشى بالشاب العربى ، ويتهمه «بإغراء فتاة مسيحية بترك دينها ، وهى عندهم أفظع الجرائم وأهولها»[19] . وقد أضاف المنفلوطى إلى شخصية هذه النبيلة الأسبانية المسيحية بعدا جديدا ، بجعلها ابنة مناضل فى سبيل حرية العقيدة . وكان أخوها ، فى النص الأصلى ، فارسا مسيحيا وهب نفسه للدفاع عن الصليب ! ويعجب دارس حضارة الغرب لمجرد تخيل «رابطة مقدسة» تدعو إلى مثل ما يتخيله المنفلوطى ، فى ذلك العصر ، من حرية العقيدة والمساواة فى المعاملة ، ولم يظهر هذا المبدأ من أساسه كفكرة إلا عند مفكرى القرن الثامن عشر ![20]

لقد انتقل المنفلوطى بقصة «شاتوبريان» الهادفة ، إلى جو مسرحيات المدرسة الرومانسية التى تضع النبلاء الأبرياء تحت رحمة الأشرار الأقوياء ! وقد أخلت هذه التغييرات بالتماسك الفكرى للقصة ، ولم يستطع المنفلوطى أن يربط — فى الواقع — بين تطرف المشاعر من جهة ، وما يضيفه الإيمان بالدين السمح الكريم ، من سمو ونبل على هذه المشاعر من جهة أخرى ؛ مع أن هذا ، بالذات ، هو أساس المنطلق الرومانسى .

وهذه الرؤية — نظرة الرافض لدين يراه المنفلوطى من خلال رجاله ، باطشا ، متعطشا للسيطرة ، رافضا الحياة — هى الرؤية نفسها التى تبرز ماصرخ به الفنان الفرنسى للراهب فى قصة **الشهداء** ، قائلا : «... تلك جرائمكم يارجال الأديان التى تقترفونها على وجه الأرض (...) أتظنون أيها القوم أننا ما خلقنا فى هذه الدنيا إلا لننتقل فيها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدير ، ومن ظلمة الدير إلى ظلمة القبر؟ ...»[21] . إنها الاتهامات والحجج التى وجهت إلى «الأديان» من فلاسفة التنوير فى القرن الثامن عشر . وقد كتب الكثير فى أمر هذه النظرة الصارمة للحياة كما كانت تقدمها بعض الطوائف الدينية فى هذا الوقت[22] . إنها كلمات يعبر بها المنفلوطى — مرة أخرى — عن فلسفة لاعلاقة لها ، أصلا ، بالقصة التى يترجمها ؛ بل هى نقيض الفكرة التى بنيت عليها قصة أتالا .

وهكذا ، تحولت القصص «الرومانسية» — بعد تغيير أحداثها وما تعنيه فى تسلسلها وإضافة الخطب الجديدة عليها — إلى قصص غرام عنيف ويائس ، وقد سلبت مضمونها الفلسفى الخاص بها ، وبعصرها .

* * *

ولكن الحق يقال إن المنفلوطى وإن جعل شخصياته تتهم رجال الدين المسيحى بالتعسف ، فهو يتهم — كما سبق أن أوردنا — «رجال (كل) الأديان» . وهو لايرفض الدين نفسه ، ولايذهب إلى حد الإلحاد ، فى نقله لفكر «فلاسفة التنوير» . كذلك دفع المنفلوطى بفكرة استغلال الدين المسيحى بوصفه مدخلا للمستعمر فى جزيرة «موريس» فى رواية **الفضيلة** . ولكن بطليه الثائرين على رجال الدين فى كتاب العبرات ، لم يكفرا لحظة واحدة بفكرة الإيمان نفسها . ونفهم مايرمى إليه المنفلوطى بقراءة هذه الكلمات التى يضعها على لسان عاشق **الشهداء** صارخا «كتاب الكون يغنينا عن كتابكم ،

وآيات الله تغنينا عن آياتكم ، وأناشيد الطبيعة ونغماتها تغنينا عن أناشيدكم ونغماتكم (...) ذلك أمر الله الذى نسمعه ولا نسمع أمرًا سواه»[٢٣] . هذا الكلام الذى يضعه المنفلوطى بدل دفاع «الأب أوبرى» عن الدين المسيحى ورجاله فى **آتالا** يذكرنا بما تضمنته قصة **بول وڤرجينى** من نظرة إلى الدين ورجاله .

إن «برناردين دى سان بيير» لم يصور لنا من رجال الكنيسة إلا هذا القس الذى لانراه إلا ناصحا «ڤرجينى» بالسفر إلى باريس . ولكن القصة كلها ابتهال إلى الله ، خالق النعم الطبيعية التى ينعم بها كل سكان الجزيرة النائية . وهذا الإيمان الذى ينشده «سان ـ بيير» يمثل التيار الآخر ، الذى صاحب إلحاد «فلاسفة التنوير» فى القرن الثامن عشر ، من عقيدة متحررة من قيود الكنيسة وطقوسها ؛ وهو ماسمى بدين «جان جاك روسو» . وقد رفضته الكنائس كما رفضت إيمان «ڤولتير» بدين بلاقساوسة[٢٤] . فلماذا ينتهى مسلم مثل الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطى إلى هذا الهجوم العنيف على رجال الدين ، ولا كهنوت أصلا فى دينه؟

يكفينا ـ حاليا ـ ملاحظة الآتى :

إن كل الأفكار التى نجدها فيما أضافه المنفلوطى إلى النص الفرنسى متأثرة بمشاكل فكر ما قبل ثورة ١٧٨٩ بفرنسا . وقد مزج المنفلوطى هذا الفكر فى قصص كتبت معبرة أساسا عن مشاكل الإنسان الفرنسى بعد حكم «نابليون» ، فكانت فى الترجمة العربية خليطا فريدا لفلسفة رفضت المشاعر الرومانسية ، ولكن عبر عنها فى قوالب صنعت لتمجيد هذه المشاعر ! وكان المزج بين فكر القرن الثامن عشر ومشاعر القرن التاسع عشر ، مما يبرز ويزيد من بلبلة شخصيات قصص المنفلوطى وضعفها فى الوقت نفسه ؛ تلك الشخصيات التى لاتجد فى تخبطها بين القيم الموروثة من الثقافة العربية ، وما يعرض عليها من مفاتن الحضارة الغربية ، سوى الانتحار نتيجة لتمزقها الوجدانى . فماذا بقى لها ولقراء المنفلوطى ؟ إن المنفلوطى نفسه يرشدنا إلى الحل .

لقد فضح فكره ، مرة أخرى ، بلعبته هذه ، التى تجعله يخفى بها أفكاره تحت اسم مؤلف آخر . والقارئ لايعرف ما للنص الأصلى من نصيب محدود فى «الترجمة» المقدمة إليه ؛ ولا يعرف ـ مثلا ـ أن الشخصية الشريرة الوحيدة ، فى كل ماترجمه المنفلوطى ، قد تحولت عنده ، وبسبب قلمه هو ، إلى شبه قديسة !

إنها الأميرة «بازيليد» الخائنة الحقيرة فى مسرحية «فرنسوا كوبيه» ، فى سبيل التاج ، تلك التى تحولت ، عند المنفلوطى ، إلى داعية للتحرر القومى ، فأصبحت بطلة تفضح الاستعمار وتنادى بكرامة الإنسان الحر فى وطنه المستقل . كل هذا لأنها أكدت أنها لاتخون إلا بلاد زوجها ؛ أما وطنها الحقيقى ، «بيزنطة» ، فلا يمكن أن تتخيل خيانته يوما ، ولو كان حتى عرش أجدادها الأباطرة ثمنا لخيانتها . وكأن هذه الجملة التى قالتها زوجة الأمير البلقانى ، قد طهرتها فى نظر المنفلوطى من خطيئتها الشنعاء ، فأصبحت فى ترجمته ، لاعتزازها بوطنها ، شبه قديسة للوطنية الحقة .

ولكن ، ألم تكن هذه القومية المتعصبة لمواطنيها ، من أهم ما أنتجه الفكر الرومانسى فى القرن التاسع عشر؟

على الدارس أن يبحث عن المظاهر الأدبية لبزوغ هذه الفكرة الجديدة على المجتمع العربى المسلم ، بعد أن وجد نفسه حرا طليقا بانفصاله عن الحاكم العثمانى .. المسلم .

الهوامش :

(١) سنة ١٨٠٢ :

Chateaubriand, Le Genie du Christianisme, 1802.

(٢) يلاحظ الدارس أن أكبر وأشهر شعراء المدرسة «الرومانسية» من النبلاء ، مثلهم مثل «شاتوبريان» نفسه ، ولنذكر «لامارتين» Lamartine و«هوجو» V. Hugo و«موسيه» Musset و«ڤينيى» Vigny .

(٣) ارجع إلى «تناقض المنفلوطى فى قصصه» . فى مجلة **فصول (الرواية وفن القص)** ـ المجلد الثانى ، العدد الثانى ؛ يناير فبراير ـ مارس ١٩٨٢ و«مغزى» أوروبا «فى قصص المنفلوطى» ؛ تحت الطبع .

(٤) نشرت مع مجموعة قصص أخرى فى كتاب **العبرات** ، سنة ١٩١٧ . .

(٥) مما لاشك فيه أن مثل هذه المقارنة ، ودراسة التغييرات التى طرأت على التفاصيل ، ستكون أحسن سجل لما يمكن أن يفكر فيه مثقف مثل المنفلوطى فى هذا العصر ، أمام مظاهر معينة من الحضارة الغربية ، ورغبته فى نقلها إلى قرائه بصورة «معربة» لتحويلها إلى مواقف أخرى يتقبلها مجتمع هذا العصر ، مما يشكل الصورة الحية الأمينة للإيديولوجية الاجتماعية ، بل السياسية ، للقارئ المثقف فى بداية القرن العشرين فى مصر .

(٦) ارجع إلى دراستنا السابقة .

(٧) إن هذا الشرح يدل على أن المنفلوطى كان جاهلا بتقاليد المسرح الغربى فى هذا العصر ؛ إذ كان للنبلاء مقاعد على خشبة المسرح نفسه . بينما فهم المنفلوطى هذا الوجود ، على أن باريس لم يكن بها أماكن خاصة بالمسرح فى هذا الوقت ، وأن أحداث رواية سيرانو فى الفصل الأول ، تدور فى حانة أو مقهى !

(٨) حوله المترجم إلى أداة للاستعمار ؛ وكانت الفكرة مسيطرة عليه إلى درجة جعلته يضع كلمة «الاستعمار الأوروبى» عنوانا لأحد فصول ترجمته !

(٩) فصل «المؤامرة» ، فى رواية فى سبيل التاج.

(١٠) وقد ذهب الشاعر الإنجليزى «بايرون» Byron ، ضحية هذه الموجة المتعاطفة مع البلقانيين ، فقد سافر ليحارب معهم ، ولقى حتفه هناك .

(١١) ارجع إلى المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية :

François Coppée, Pour la Couronne, Paris, Alphonse Lemerre, editeur; s. d.

ويقول أحد الجند ، شارحا الموقف فى الصفحة الثانية .

Par là, C'est le Croissant; par ici, c'est la Croix.

(١٢) ولنتذكر ، مرة اخرى ، ما كان للأتراك من مكانة فى مصر ، عندما ترجم المنفلوطى هذه المسرحية ، ولنذكر أن «الأميرة بازيليد» (زوجة الأب المسيحية التى تبيع وطن زوجها إلى الغازى التركى المسلم) لها بالفعل ، مكانة الأم بالنسبة للبطل ، الأمير الشاب ، الذى يضحى بحياته وشرفه من أجل وطنه . والتداخل بين الوطن والدين والأم والأب ... وزوجة الأب ، من الأبعاد التى يمكن دراستها فى هذه المسرحية . وقد زاد الأمور تعقيدا ، تحول «بازيليد» الخائنة إلى بطلة فى هذا المشهد بالذات بقلم المنفلوطى . ويثير ذلك الكثير من الأسئلة ، ويضيف إلى الشخصية ، وإلى المسرحية أبعادا جديدة ، تغرى الدارس باتباع نهج الدراسات النفسية للنصوص الأدبية فى تناولها . ولسنا بصدد هذه الدراسات فى مجالنا . ويكفيننا الإشارة إلى القضية وإلى مايمكن أن يكون ــ فيا بعد ــ دراسة فى إطار دراسة «الشخصية المصرية» سنة ١٩٢٠ من خلال المنفلوطى .

(١٣) ارجع إلى فصل «الوداع» من رواية الفضيلة أو بول وفرجينى.

(١٤) القس عند «برناردين دى سان بيير» ، صورة عادية جدا باهتة ، لرجل الكنيسة فى قصص القرن الثامن عشر ؛ حيث نراه لايهتم سوى بشئون الدنيا ومصالح الأغنياء ، مما أثار ضغينة المفكرين .

(١٥) قصة «الذكرى» ، فى كتاب العبرات طبعة دار الثقافة بيروت ص : ٦٣ .

(١٦) ... بعد أن اهتز كيان المجتمع ، بما حدث من عظيم الأمور . لقد أطاحت ثورة ١٧٨٩ بملكية كانت المسيطرة على البلاد ، بنظام إقطاعى ومسيحى يمتد إلى ثمانية عشر قرنا . ولنتصور ما صحب هذا الزلزال من تفكك فى الكيان الاجتماعى وتحطيم للقيم القديمة ، فكان البحث عن القيمة الوحيدة التى تربط الشباب بالماضى ، وكان «نابليون» الذى أطاح بالمفكرين ، كما أطاحت الثورة من قبله بطبقة النبلاء . ولم يبق للجيل الجديد ، بعد أن أسقطت الهزيمة إله الحرب الذى سيطر على كل القيم وكل المفاهيم ، إلا التعلق بالقيمة الوحيدة التى تعلو بقوتها أى اعتبار دنيوى ، وهى العودة إلى دين الآباء : المسيحية .

(١٧) قصة «الذكرى» فى كتاب العبرات ، ص : ٦٩ .

(١٨) فى مؤلفه الشهير :

Voltaire: L'Essai sur les moeurs.

(١٩) العبرات ، ص : ٦٨ .

(٢٠) كان التطبيق القانونى لهذه الفكرة من أهم أنجازات الثورة فى نهاية القرن الثامن عشر .

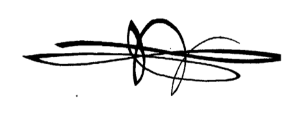
(٢١) «الشهداء» فى كتاب العبرات ص : ٣٥ .

(٢٢) ومن أشهر ما كتب من روايات فى هذا الشأن رواية الراهبة «لديدروه» :

Diderot: La religieuse.

(٢٣) «الشهداء» فى العبرات ، ص : ٣٧ .

(٢٤) وكان هذا الرفض لوجود «رجال دين» و«قساوسة» من أسباب إعجاب «ڤولتير» بالإسلام .



الحكاية والواقع

مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية

غراء حسين مهنا

الحكاية هى ذاكرة قديمة نحن إلى الواقع ، وجل العناصر المكونة لها تعود ـ بصورة أو بأخرى ـ إلى حدث ما قديم ، وتتعلق بالثقافة والدين والعادات .

والحكاية تمثل ذكريات طفولة البشرية . «كان ياما كان» يذكرنا بـ «ماضى الطفولة» ؛ هذا الوقت المتصور خارج الزمن، الذى يترك فينا انطباعا قديما بالخلود ».[1]

إن مشكلة العلاقة بين الحكاية والواقع ليست بسيطة ؛ فالحكاية حدثت فى حياة الشعوب قبل أن تنتهى إلى التقليد الشعبى .

وكل إنسان يتمنى أن يعيش بضع مغامرات ، ويواجه محناً وتجارب ، ويزور العالم الآخر . وهو يستطيع أن يتعرف كل هذا عن طريق خياله ، عندما يستمع إلى حكاية ما ؛ فالحكاية تبعث السرور فى نفوسنا من خلال الإثارة التى تسببها لخيالنا .

والانتصار ؛ وتحطيم العدو ؛ والحب ؛ وتحقيق الرغبة ؛ كلها تعبير عن أمنيات كل واحد منا . والحكاية تهدف إلى التخلص من كل الضغوط ، دون الاكتفاء باقتراح أساليب لحل المشكلة ؛ فهى توحى بأن هناك حلا سعيداً «سيتحقق»[2] .

إن الحكاية مبنية على أفكار أساسية للإنسان ، فهى تثير المشاكل الإنسانية فى أشكال مصّورة ، وتكشف حقائق عن النوع البشرى والإنسان نفسه ؛ مثل كراهية زوجة الأب لأبناء زوجها ، وغيرة الأخوة أو الأخوات ، أو الرغبة فى إنجاب طفل . هذه المشاكل التى تثيرها هى مشاكل عادية ، ولكنها تعطيها حلولا خيالية ؛ «فالحكاية إذن لا تحاط بسحب من الخيال إلا لتحسنَ التعبير عن حدوثها فى الواقع»[3] .

تأخذ الحكاية المنازعات الداخلية بجدية ، فضلا عن الأحزان التى نجد أصولها فى غرائزنا البدائية . الرغبة فى أن نكون موضع حب ، وحب الحياة ، والخوف من الموت ، والرغبة فى المعرفة والكشف عن المجهول . وتهتم أيضا بمشكلة الرغبة فى أبدية الحياة عندما تُختم : «وعاشوا فى سعادة دائمة» ، أو «وعاشوا فى تبات ونبات ، وخلفوا صبيان وبنات» .

ويخوض البطل مغامرات غريبة ، وتظل السعادة فى متناول يده ، بشرط أن يناضل ولا يهرب من المخاطر ، التى بدونها ، لن يستطيع أن يجد أبدا حقيقة ذاته .

والحكاية حقيقية على الرغم من كونها غير واقعية ، فأحداثها لا توجد فى الحقيقة ، ولكنها ماثلة كتجارب داخلية . ونلاحظ فى الحكاية اتجاهين إنسانيين : أحدهما يهدف إلى الصدق والحقيقة والواقعية ، والآخر يهدف إلى الغرابة والخيال .

وإذا اكتفينا بتناولها ببساطة ، فالحكاية تمتلك القليل ، الذى يمكن أن تخبرنا به عن ظروف معيشة مجتمع ما، ومن ثم وجب إجراء تحليل يتغلغل فى أعماق الحكاية نفسها : دراسة الإطار الزمانى والمكانى ، وعلاقتها بالمجتمع وبالأخلاق وبالدين وبالخيال .

إن الرغبة فى حياة سعيدة ، تسودها العدالة والحب ، تدفع الناس إلى خلق الحكايات ، لكى يهربوا من الواقع ، ويرسموا العالم كما يجب أن يكون خارج الزمان والمكان .

١ ــ الإطار الزمانى والمكانى :

إن الحكاية تؤكد أن الأحـداث التى حدثت « قديما » على أرض بعيدة ، ليس لها علاقة بالعالم الواقعى الذى يحيط بنا ؛ فالحكاية تحدث « ذات مرة » ليس فى مكان ما ، وفى مكان ما ، دائماً وأبدا ، دون الاهتمام بإعطاء شخصياتها إطاراً أكثر تحديدا .

(أ) المكان : هنا وهناك :

ــ هنا : المكان الذى تبدأ فيه الحكاية حيث توجد عائلة البطل ، وحيث يكون المجتمع إطاراً قريباً ، معروفاً ، مألوفاً ، معتادا لنا ، كأن يكون مملكة ، أو مدينة،أو مجتمعاً ما . ولا يوجد شيء أساسى يحدث فى هذا المكان .

يضاف إلى « هنا » الاجتماعى « هناك » الخيالى ، الغريب ، الخارق للطبيعة ، المجهول .

هناك : هو المكان الذى يحقق فيه البطل المهمات الصعبة التى فرضت عليه ، حيث تدور مغامراته وصراعاته مع العدو .

إن رحيل البطل الباحث ، يدخله فى عالم يختلف عن العالم الذى تركه لتوه؛ هذا المكان ، مكان الحركة ، يحتفظ بطابع خارق للطبيعة . فهو يُرسل البطل بعيدا لينجز أعماله « سار فى بادىء الأمر يوما بأكمله » و« سار أيضا يوما آخر »[٤] أو « الرجال الثلاثة ساروا شهورا وأعواما » ، وأيضا « سار شهورا وعبر بحارا »[٥] .

يترك البطل منزله ويبدأ بحثه ، فيركب الهواء ، ويعبر البحار والجبال ، وينزل تحت الأرض . إن الحدود التى تفصل بين هذين العالمين حددتها أنواع مكانية ، كما أن رحلة البطل قد تكون أحيانا هوائية،أو تحت الأرض،أو مائية .

١ ــ السماء : فى هذا العالم الخيالى يستطيع البطل الطيران بتحوله إلى طائر (أو حمامة) ؛ فبطلة الحكاية (نموذج رقم ٢١) تسافر وهى طائرة . وهذا تصوير للسمو والحرية . وعند باشلار Bachelard يغدو الخيال الهوائى استجابة إلى الانطلاق ، والازدهار ؛ وهو يتجسد فى حلم الطيران .

إن صورة الطيران والصعود فى الفضاء معروفة فى كل المستويات الثقافية القديمة . وفى هـذا العالم الخيالى ، يتلاشى الوزن ويصبح الجناح أداة الصعود الأولى : الأمير Courbasset كانت له أجنحة « يضعها على مائدة صغيرة عندما لا يكون متحولا إلى غراب »[٦] .

ويتصرف الجسد الإنسانى على أنه روح : « وعلقت الشنطة فى رجل ، وصعدت على أجنحته ، وطار الاثنان معاً »[٧] .

٢ ــ العالم السفلى : بطلة الحكاية المصرية : « البنت التى تزوجت كلبا » تعيش مع زوجها ملك العالم السفلى . ولكى يزورها أهلها عليهم أن يضربوا الأرض بعصا سحرية ، وتنشق فتحة يدخلون من خلالها .

٣ ــ الجبل : هو نقطة التقاء السماء والأرض . وبطل الحكاية الفرنسية « Norouâs » يتسلق الجبل ليصل إلى مقر الهواء . والجبل عائق لأن صعوده صعب . وهو مجاور للسماء ، ويشارك فى الرمز المكانى للصعود (السمو ــ العلو) ، وهو بعيد : « الـ Renarde (زوجة الثعلب) كانت ساحرة تعيش بعيدا ؛ بعيداً جدا ، فى الجانب الآخر من الجبل » .

٤ ــ الشجرة : إن بطل الحكايات يسكن الشجرة (ست الحسن والجمال التى ربّاها الصقر والطاووس تعيش فوق قمة شجرة) ، أو يوجد على شجرة (كبطلة حكاية « الليمونات الثلاث ») .

وتركز الحكايات أحيانا على شجرة ذات فاكهة ذهبية ؛ ف « شجرة التفاح » كانت تحمل قديما تفاحة ذهبية ،[٨] أو ذات أوراق عجيبة . وتوجد عندئذ هذه الشجرة فى بلد بعيد يحرسها الذئاب والأسود . ولكى تقطف ثمارها ، يجب أن نواجه هذه الحيوانات المتوحشة ، حراس الشجرة ، ونقتلهم (شجرة الليمونات الثلاث) .

والشجرة يمكن أن تكون أيضا رمزا للتجديد الدورى : بدلا من فتاة الليمونات الثلاث الجميلة (الربيع) ، التى تنتظر عودة الأمير إلى الشجرة ، جلست عجوز قبيحة (الخريف) تقول الفتاة فى الحكاية الفرنسية : « إنها الشمس ، والهواء،والمطر،والسفر،هى التى غيرت من شكلى »[٩] .

وأحيانا تكون الشجرة رمزا للخلود ؛ ففى المكان الذى دفن فيه خروف Annette الصغير الأسود الذى قتلته زوج الأب ، « تحت شجرة عالية جدا لا يمكن الوصول إلى أغصانها حتى بأطوال سلم ، وملساء جدا لدرجة أن أحدا لا يستطيع تسلقها ، والوصول إلى نصف جذعها »[١٠] . وفى الحكاية المصرية أيضا نجد أن بقرة « سلسلة » وأخيها المدفونة تحت الشجرة كانت تقدم لها صينية مليئة بالطعام . وفى الفلكلور نجد

الجمع بين شجرة الحياة وشجرة الموت ، وعند Bachelard نجد الشجرة خالدة ، أقوى من الزمن .

إن الشجرة المواسية ، مصدر الحياة والشباب ، هى أيضا ملجأ البطل : « عند دخول الليل ، توقف عند حافة شجرة تين كى ينام . ولقد حمته شجرة التين تماما من البرد »[11] . الشجرة إذن حامية . « ومرجان ، العبد ، شعر بالتعب واستراح ، تحت شجرة ونام ، بعد أن ربط حصانه فى جذرها » . الجذر بالنسبة إلى باشلار هو « سند » الشجرة ، وهو فى الوقت نفسه قوة حفظ وقوة نافذة »[12] .

والفلكلور لا يذكر التفاصيل كثيراً ، وقد يذكرها نادرا . ولكن أحيانا تذكر أنواع الشجر ؛ فتجد شجرة التفاح والتين والنخيل والعنب أو شجرة الورد . ويمكن أن تكون الشجرة أيضا مانحة للجمال ؛ كالشجر الذى قابلته ست الحسن فى طريقها ؛ روته ، فأعطتها كل شجرة شيئاً :

- قالت شجرة الفل : « يجعل بياضى فى وشك » .
- وقالت شجرة الورد : « يجعل حمارى فى خدك » .
- وقالت شجرة الزيتون : « يجعل سوادى فى عينيك » .
- وقالت النخلة : « يجعل طولى فى شعرك » .[13]

وفى التصوير المصرى القديم نجد صورة « شجرة الحياة » التى تخرج منها الأذرع الآلهية محملة بالهبات تصب فى إناء ماء الحياة »[14] .

وفى الحكايات ، توجد الشجرة غالبا إلى جوار نبع ، أو عين ماء . وهذا هو مكان التقاء الجميلة وأميرها . وفى فرنسا ، فى الماضى ، كان الفتية والفتيات الذين يرغبون فى الزواج خلال العام ، يحتكون بشجرة سنديان ، أو يقومون بالدوران ثلاث مرات ، دون ضحك أو كلام ، حول أشواك Manioc- Sous- Bécherel فى Breil . ويضيف Sébillot « فى Sainte- Savine ، بالقرب من Troyes ، كانت الفتيات اللاتى يرغبن فى الزواج خلال العام ، يرمين دبوسا على ربوة ، تستخدم قاعدة للصليب ، أو يضعن ترابا على أحد ذراعيه »[15] .

هذا الجمع بين الماء والشجر نجده فى مثال آخر :

« فى منطقة الـ Oise ، بيل فى مياه عين Saint Servien خيط أحمر ، يعلق فى شجرة ، للشفاء من الحمى »[16] .

ولكى تختبر الفتاة إخلاص خطيبها تطلب منه أن « يحملها على ظهره حتى الربوة ، حيث توجد شجرة السنديان »[17] .

وأحيانا يجمع بين عبادة الأشجار والعيون . فى Picardie ، لا يكون الحج إلى العين مكتملا إلا إذا « أوثق كل من القدر والسحر والحمى بوثاق من الخشب ، مصنوع من الخيزران أو الحشائش »[18] .

وفى مصر ، يكون لقاء الأحبة غالبا تحت شجرة . كما تستخدم بعض الأوراق فى شفاء الأمراض : كأوراق الجوافة للسعال ، والنعناع للمغص .

٥ ــ الغابة : يمر البطل فى كل مكان تقريبا ، وسفره أكثر الأسفار طولا وأبعدها مسافة ؛ فهو يعبر الغابة ، مكان النفى والتجربة ، وتكون غالبا مظلمة مليئة بالحيوانات المفترسة : « فى أثناء سيره فى الغابة ، رأى أسداً قادماً من بعيد »[19] .

وتوجد الغابة على مسافة غير محددة ، بعيدة جدا غالبا . وهكذا فإن ماريانت Mariannette التى تركها زوج أبيها فى الغابة ، تحملت آلاما كثيرة ، ولم تستطع التخلص منها ؛ فالغابة إذن هى المكان الذى يواجه فيه البطل الأخطار ويتغلب على الصعاب .

وعند قديم الزمان والغابة صعبة الاختراق ، حيث يضل المرء الطريق . وهى ترمز إلى العالم الخفى المظلم للاشعور . وهى « المكان الذى تواجه فيه الظلام الداخلى وتتغلب عليه ، وحيث تكشف عن الشك فى حقيقة أمرنا ، وحيث نبدأ فى فهم ما نريد أن تكون »[20] .

٦ ــ الصحراء : توجد فقط فى الحكايات المصرية .

٧ ــ العالم اللائى : فى الحكاية المصرية « **لغة الحيوان** » عاش البطل بضعة أيام فى مملكة فى أعماق البحر .

وفى الحكايات عموما يكون الماء نبعا أو عينا ، ونادراً ما يكون بحراً أو نهراً . فبطل « الثلاث برتقالات » قرر ألا يفتح البرتقالة الثالثة إلا إذا كان بالقرب من حافة عين . وفى الحكاية المصرية قرر الشاب ألا يفتح الليمونة الثالثة قبل أن يصل إلى نبع .

إن ماء النبع أو العين صاف ، يعكس الصورة كمرآة . وفى الحكاية نفسها :

« نظرت العجوز فى ماء النبع ، ورأت صورة جميلة تنعكس على صفحته » .

وترتبط صورة المياه الصافية ، عند باشلار ، أو المرآة ، بعقدة النرجسية . أما مياه الأنهار فلا حياة فيها عند إدجار بو Edgar Poe ، وهى جوهر رمزى للموت (النهر ــ فى الحكاية ــ « لا توجد به أسماك ») . والمياه تصبح هى نفسها دعوة إلى الموت : « أراد جوزيف أن يعبر النهر ، ولكن الماء اتسع فجأة وابتلع جوزيف المسكين . ومنذ ذلك اليوم ، والنهر ملىء بالأسماك » .

أما عن مياه الآبار فهى مياه سحرية ؛ فقد أنزلت الغولة ست الحسن والجمال فى البئر ، وقالت :

« يابير يابير املاها
دهب وحرير كتير »

ونالت الأخت الشريرة هبات عكسية :

«يابير يابير املاها
تعابين وصراصير كتير»

وصورة أخرى تقدمها لنا المياه التي تجمل وتنقى : مرجان ، العبد الأسود ، نزل يوما ليستحم فى نبع ، وخرج كله أبيض اللون إلا من علامة سوداء بقيت فى وجهه . هذا الرمز يمثل «الروح التى تسكن جسدًا استهلكته أعمال التجسد المنتهية ، وتغطس فى المياه الأم لتكتسب جسدا جديدا تستكمل من خلاله تطورها »[٢١] .

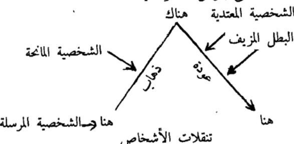
ويجد باشلار فى الماء أكثر المواد نقاء ؛ لأنه يقدم رمزا طبيعيا للطهارة . والمياه الصافية توحى بحلم التجدد ، وتكسب الوجه شبابا . وهكذا فإن الماء يصبح بطلا للرقة والطهارة .

«نقية وصافية هى أغنية النهر . فإن صوت مياهه يأخذ فى الواقع صوراً طبيعية للنقاء والصفاء » .[٢٢]

والعين تفيض خمرا[٢٣] ، وماء «جزيرة Cacafouillat خير علاج للعيون . والملك ، فى الحكاية المصرية ، يسقط مريضا ويطلب من أزواج بناته «ماء الحياة » . وفى فرنسا نجد أن «عدد العيون والأنهار الشافية جدير بأن يؤخذ فى الحسبان . وتوجد أيضا عيون لها تأثير طيب على الحب ، كما توجد مياه أخرى تنطوى على خصائص فى الطب الشعبى »[٢٤].وفى الأسلام نجد بئر زمزم الشهيرةفى مكة .

وتكون المياه أحيانا خلاقة ، أى مصدرًا للحياة ، وجوهرًا للسحر والطب ؛ فهى تشفى ، وتضمن الحياة الأبدية . وهى فى هذه الحالة صعبة المنال ، وتوجد فى أراض لا يمكن الوصول إليها . وتكون أحيانا أخرى مدمرة ، تؤدى إلى الموت .

وإذا قمنا بدراسة تنقلات الأشخاص الإرادية أو اللا إرادية (التحركات المكانية) ، فإننا نلاحظ أن البطل والأميرة هما الوحيدان اللذان يمكنهما السفر . وتأخذ رحلاتهما اتساعًا مكانيًا ، ويكون المكان بالنسبة إليهما ممتدا ، فى حين أن الشخصيات الأخرى تكون غالبًا ساكنة ، وتتحرك فى مساحة أقل ، ولا تترك الـ «**هنا** » لتذهب إلى الـ «**هناك**» المجهول . ويقابل البطل فى طريقه الشخصية المانحة ، والشخصية الشريرة ، والبطل المزيف . أما الشخصية التى ترسل البطل بعيدا فتكتفى بفرض السفر عليه .



ودراسة الزمن تمكننا من ملاحظة أشكال عدة :

١ ـ زمن الغياب : وهو سفر البطل للبحث (إحضار البرتقالات الثلاث ، أو الليمونات الثلاث ، أو البحث عن

٢ ـ الزمان : غير محدد ، ودائم : «وتبع ذلك حرب دامت أكثر من مائة عام ، وستظل دائما بين ملك الفرنجة وملك النورمانديين »[٢٥] . وحوادثه دائما ممكنة حاليا . وتختصر مدته (أفرغ الغربان حمولة خمسين عربة سماد فى ساعتين) ، وقد تطول (Louizik)؛ فالأعرج انتظر زوج أخته الملاك مائة عام أمام باب القصر) تبعا لا حتياجات النص . وهناك تتابع لليل والنهار .

(أ) النهار : يكون مليئا بالضوء والنور ؛ وهو لحظة الوصول إلى الهدف :

«أردف الأمير : عندما يجىء النهار سنحاول الوصول إلى القصر . قد نكون عند نهاية متاعبنا » .[٢٦]

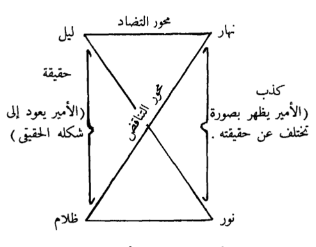
(ب) الليل (أو ساعة الغروب) : يترك كثيرًا من الاثار المخيفة .

وفى الحكايات تعنى ساعة حلول الظلام موت الآمال : «ذات مساء ، لم يستطيعوا الذهاب بعيدا أكثر من ذلك ، فناموا وهم يطلبون الموت » .[٢٧]

ولا يشق «الفق » الحائط ، ولا يهدد كشكول دهب إلا فى أثناء الليل ، وفى الحياة العادية لا نسمح للأطفال بمغادرة المنزل فى المساء .

ويحدثنا Krappe عن معتقدات شعبية تقول ، إن الله عندما خلق النهار ، وهو شىء جميل مفيد ، أراد الشيطان أن يقلده ، ولكنه لم يستطع إلا صنع الليل ، وهو شىء لا يضاهيه ، كما أنه ضار .

ولكن يوجد استثناء واحد فى نموذج حكاية «البحث عن الزوج الضال » ؛ فالأمير المسحور (أو الزوج ـ الحيوان) لا يعود إلى جماله (شكله الإنسانى) إلا فى أثناء الليل (حقيقة) .



دواء غريب) أو للحج (فى بلاد الحجاز) . وأحيانا يسافر للحرب .

٢ ـ الزمن الخيالى : وبالرغم من أن الـ «**هناك**» يقع بعيدا جدا فإن المسافة يمكن اختصارها بتقصير خيالى للمدة ، تحققه سرعة غريبة للأدوات الناقلة (الحصان أو الخاتم أو الشعرة السحرية) . وهكذا ينجز البطل رحلته التى تستغرق عادة عدة شهور ، فى ثانية واحدة .

٣ ـ الزمن المرن : لا يغير شيئا ؛ فالأيام تمر ، والسنوات تتعاقب ، ومع ذلك يحتفظ الأشخاص بشبابهم وجمالهم ، ولا يشيخون أبدا : عاشت الأميرة مائة عام دون أن تشيخ ، واستغرقت رحلة البطل سنوات . كل شىء يبقى كما هو .

٤ ـ الحكايات الشعبية غير تاريخية : لأن الذاكرة الشعبية لا تستطيع الاحتفاظ بشىء غير الشخصيات النمطية (Archétypes) :

«إن ذكرى حدث تاريخى أو شخصية حقيقية لا تعيش أكثر من قرنين أو ثلاثة فى ذاكرة الشعب . وهذا يرجع إلى أن الذاكرة الشعبية يصعب عليها الاحتفاظ بالأحداث «الشخصية» والوجوه «الحقيقية» ،فهى تعمل وفقا لهياكل مختلفة ، وأنواع بدلا من أحداث ، وشخصيات نمطية بدلا من الشخصيات التاريخية ».[٢٨]

٢ ـ الحكاية والمجتمع :

الحكاية الشعبية تحمل علامة المجتمع الذى تنشأ فيه . وتتعلق العناصر المكونة لها بالثقافة والعادات . وهى تحمل معنى للمجتمع الذى يعبر عنها وتعبر عنه .

وفى كل البلاد تعكس الحكاية الشعبية النظام بدرجاته وطبقاته ، وتكشف بوضوح عن تصرفات الرؤساء ومشاعرهم تجاه مرؤوسيهم . فى الحكاية الفرنسية «فتى زوجة الحطاب ودراهم الشيطان الثلاثة» ، عندما علم الملك بأن الساحرة وعدت ابن الحطاب بأنه سيتزوج ابنته ، خطف الطفل وتركه فى النهر . وفى الحكاية المصرية ، تخلص الملك من مرجان العبد للسبب نفسه . وفى حكاية «**الشاطر حسن**» غضب الملك من ابنته الصغيرة لأنها تريد الزواج من البستانى ، وهو لا يوافق على «مثل هذا النسب» .

وتتحدث الحكايات عن الثورة ، وليس الخضوع . وغالبا ما يكون البطل من طبقة بسيطة ، يرفض قدره ، ويرتفع إلى أعلى درجة فى المجتمع ؛ فمرجان العبد وابن الحطاب يتمكن كل واحد منهما من الزواج من ابنة الملك .

وتقدم الحكايات الشعبية تقاليد قديمة حفظها الشعب . وهناك عدد كبير من الدلائل على وجود علاقة قوية بظروف المعيشة فى كل مجتمع :

١ ـ عادات الضيافة : فى الحكاية المصرية «الأمير المسحور» ، ترفض البطلة أن تأكل أو تشرب عند الناس الذين قضت الليلة بمنزلهم ؛ لأن المشاركة فى تناول الطعام عند العرب تشكل ارتباطا .

«من يشترك مع بدوى فى أقل قدر من الطعام ، أو يشرب رشفة من لبنه ، لايخشى عدوانه ، ويستطيع دائما التأكد من مساعدته وحمايته له ».[٢٩]

والمصريون ، بصفة عامة ، يحسنون استقبال الضيف ، ولا يرفضون أبداً تقديم يد العون لمن يطلبها ؛ فالصباغ وبائع الأقمشة وحتى الأمير وافقوا على إيواء كشكول دهب .

٢ ـ العمل اليومى : فى الحكايات المصرية التى تناولها البحث ، نجد البائع والطحان والخباز والحطاب والبستانى والفلاح . فى حين لا توجد مثل هذه الدقة فى الحكايات الفرنسية ؛ إذ هناك «رجل» أو «أب» ، وأحيانا راعى غنم أو حارس فى غابة أو مزارع .

٣ ـ أهمية التحية : فى الحكاية المصرية تقول الغولة للشاطر حسن : «**لولا سلامك سبق كلامك لكنت كلت لحمك قبل عضامك**» . **هذه الصيغة توجد كثيرا فى الحكايات المصرية . وهذه العبارة التقليدية تركز على أهمية إلقاء التحية وفقا لتعاليم الإسلام ؛ ففى الريف ، من يلقى السلام على مجرم لا يخشاه (وبخاصة إذا رد هذا الأخير السلام)** .

٤ ـ فضول المرأة : تبدو المرأة فى الحكايات كثيرة الكلام ، لا تكتم الأسرار ؛ ففى حكاية «**البحث عن الزوج الضال**» ، تفضى المرأة بسر زوجها ، وترتكب المحظور بفعلها هذا . وفى حكاية «لغة الحيوان والمرأة الفضولية» ، يرفض الزوج أن يطلع زوجته على سره ، ولهذا فهى تتركه وتذهب إلى أهلها (الحكاية المصرية) أو يفرض عليها سلطته ، تلتزم الصمت (الحكاية الفرنسية) «وبعدها لم تعد ترغب أبدا فى حثه على الكلام» .

٥ ـ الزواج يشفى ويواسى ويجعل المرء سعيدا ؛ فقد نصح رجل حكيم السلطان أن يزوج ابنه بعرور لكى يتمكن من الكلام . وفى الحكاية الفرنسية ، قال الغراب للفتاة : «ياآنستى الجميلة ، إذا أردت أن يعود النظر إلى والدك فيجب أن تتزوجينى» .

وفى الحكايات ، نرغب فى إزالة الحواجز الاجتماعية ؛ فالبطل يريد الوصول إلى ابنة الملك . ويجب على الرجل أن يحمى المرأة ، وأن يبرهن على قوته البدنية ، أو مهارته ، أو ثرائه .

وأحيانا يكون هناك فهم غير كامل لمشاعر المرأة ، فيكفى أن يختار الرجل أو يبدى درجة كافية من الحب كى توافق المرأة على الزواج منه . ونوع الحب الوحيد المعروف هو «الحب الفجائى» . وهو لا ينتج أبدا عن معاشرة طويلة عميقة ، ولكن

يصرح به لمجرد معرفة المزايا التى يتصف بها الطرف الآخر. والرجال والنساء يحبون من النظرة الأولى.

وتستخدم المرأة الحيلة للزواج من الرجل الذى تحبه؛ فى حكاية «الأمير المسحور» المصرية، تصطنع المرأة عدم القدرة على الكلام لكى ترفض من يتقدم لطلب يدها.

٦ - إن سيطرة المرأة تصور على أنها ضارة: فتشتمل الحكاية على سخرية من المرأة التى تمتلك سلطة تماثل سلطة الرجل، فليس عليها أن تناضل مثله التقاليد المعارضة للمجتمع. فى الحكاية المصرية «الأخوان»، ليس الملك إلا امرأة متخفية، وعندما يعلم الرعية بالخدعة، يرفضونها بالرغم من الجهد الذى تبذله لإرضائهم.

٧ - كانت الحمامات الشعبية كثيرة فى مصر. لذا نجد بطلة حكاية «الأمير المسحور» تدخل حماما شعبيا لتستحم. ومازال هناك بعض الحمامات الشعبية إلى اليوم.

٨ - الأعياد: فى الحكاية الفرنسية «الخاتم» قالت أم جيوفانى له: «اليوم عيد، هيا بنا لنبيع دجاجتنا ونحصل على نقود». وفى الحكاية المصرية «الفتاة التى تزوجت كلبا» طلبت الزوجة من زوجها أن يذهب ليكسب نقوداً أكثر يشترى بها لابنته ثوب العيد». فبالرغم من الفقر، يفرح الناس بالعيد، ويرتدون الملابس الجديدة، ويأكلون طعاما جيدا، أو يكسبون نقودا أكثر، ويصنعون الحلوى كذلك: ذهب باتيست ليلة العيد إلى أخيه وقال له: «غدا عيد، هل يمكنك أن تعيرنى نقودا، لأصنع حلوى لأطفالى ليحتفلوا ولو مرة واحدة»[٣٠].

وتصور الحكايات الشعبية تقاليد قديمة احتفظ بها الشعب، تعبر عن أفكار، كما تلعب دورا اجتماعيا مهما، فهى مرتبطة بالعمل الجماعى، وتملأ أوقات فراغ الجماعات. فالحكاية - أولا - هى تفكير المجتمع الذى ينعكس على نفسه.

٩ - أكل لحوم البشر: يترك عصر ما قبل التاريخ بصماته على الحكايات؛ فنجد آثار العصر الطوطمى والجريمة الطقوسية. وفى الحكايتين، المصرية والفرنسية، (نموذج الحكاية رقم ٢٤) «أمى قتلتنى، وأبى أكلنى»، تكره الأم الشريرة (أو زوجة الأب) أحد أطفالها، فتقتله، وتضع جثته لتنضج على النار، ثم تقدمه إلى الأب فى العشاء.

٣ - الحكاية والأخلاق: إن الحكاية الشعبية «درس فى الأخلاق»، كما أنها تعبير عن «الفكر الساذج»؛ فهى ليست مجرد تسلية، إذ تشتمل على حكمة تدعونا إلى فعل الخير وتجنب الشر. وهى لتكرارها عبر القرون، صارت محملة بمعان ظاهرة وغير ظاهرة. فهى تتوجه إلى كل مستويات الشخصيات الإنفعالية، ناقلة رسالتها بطريقة تؤثر على عقل الطفل والرجل معا فالحكاية نوع من التفكير الجماعى، يمثل الصراع بين الخير والشر، ويشتمل على دوافع فولكلورية عن الفتاة المضطهدة، والحب المنقذ، أو الحامى المجهول، ويجسد الخير والشر فى شكل أشخاص وفى أعمالهم. وهذا «الصراع بين الخير والشر هو الذى يضع المشكلة الأخلاقية التى يجب على الإنسان أن يناضل من أجل حلها»[٣١].

وتنتشر الرذيلة فى الحكايات انتشار الفضيلة، وتصور فى كل أشكالها، ويرمز إليها بقوة السحرة، أو بقسوة زوجة الأب، أو بوحشية الذئب. وأحيانا تنتصر الرذيلة ولكن لفترة وجيزة؛ ففى حكايات كثيرة ينجح الشرير لمدة من الزمن فى شغل مكان البطل: الأميرة الشريرة تنتهز فرصة غياب الأمير، وتزعم أنها فتاة الثلاث برتقالات، ولكنها تغير شكلها فتصبح قبيحة وهى تنتظر عودته. أما زوجة والد ست الحسن والجمال فلقد أخذت مكانها بزواجها من ابنها نفسه.

وللحكاية مدلول أخلاقى؛ لأن الشرير يعاقب فى نهايتها ويقتنع "بأن الجريمة لا تفيد فاعلها. ولذلك فإن الأشرار، فى الحكايات، يخسرون دائما"[٣٢].

ومن الخصائص الرئيسية للحكاية أنها رد فعل للظلم الواقع على المضطهدين، إنها بيئة يسيطر فيها السادة ويحققون رغباتهم. ويوجد دائما من يساعد البطل فى هجومه أو دفاعه. وهذه المساعدة هى الفضيلة الرئيسية التى تفوق كل النزعات الأخرى. فالقوى الخارقة للطبيعة تساعد الضعيف والفقير والطفل.

وتدين الحكاية الغرور والحسد والتكبر. وتمتد المشاعر لتشمل كل الكائنات خصوصا الضعفاء والمستعبدين، وتصل أيضا إلى الحيوان والنبات.

والأمير الشاب فى الحكايات، لا يأخذ ملك والده بالقوة، ولكن عليه أن يخوض تجربة، فإذا نجح فيها أصبح كل شىء ملكا له، فيكسب الزوجة والعرش:

> **«عندما يبلغ الطفل السن المناسبة أو عند البلوغ، يرغب الأب فى أن يثبت ابنه رجولته. وعندئذ يراه جديرا بأن يخلفه»[٣٣].**

واعتلاء العرش، وزواج الحب من الأميرة الجميلة، هما رمز «الوصول إلى الاستقلال الحقيقى، وتحقيق الذات الكامل»[٣٤].

أما الحكايات «غير المنطقية»، حيث لا توجد مواجهة بين الطيب والشرير (البحث عن الزوج الضال، شعرات العفريت الثلاثة..)، فهى لا تقترح اختياراً بين الخير والشر، ولكنها تجعلنا نعتقد أن الضعيف يمكنه أن ينجح فى الحياة.

وثمة حكايات مصرية أخرى تكون بمثابة أمثال، كـ: «إعمل الخير وارميه فى البحر أو «اللى فى علمه يتمه»، أو «الفرح فرح أبونا والغرب يطردونا».

إن شخصيات الحكايات وأحداثها تجسد الصراعات الداخلية وتصورها، ولكنها توحى إلينا فى الوقت نفسه بكيفية

حل هذه الصراعات ؛ ولأنها تقدم إلينا فى صورة بسيطة ، مألوفة ، فالحكاية : «تطمئن وتعطى الأمل فى المستقبل وتعد بنهاية سعيدة »[٣٥] .

وعلى العكس من الفابولا تترك لنا الحكاية اتخاذ القرار دون أن تفرضه علينا ؛ ورسالتها يمكن أن تخفى فى طياتها حلولا ، ولكنها لا تعبر عنها صراحة بل تترك للخيال اتخاذ القرار .

أما حكايات « المواعظ » فهى موجهة للأطفال والكبار على حد سواء . ولكى تلفت الحكاية انتباه الطفل يجب أن تثير خياله وتساعده على تنمية ذكائه ، وأن تتمشى مع اهتماماته وتطلعاته . إن عليها أن تعطيه الثقة بالنفس وبالمستقبل .

ويحتاج الطفل إلى تربية تظهر له مزايا السلوك الأخلاقى «ولا يكون ذلك عن طريق القواعد الأخلاقية المجردة ، ولكن بتصويره أشكالا ملموسة للخير والشر ، تكتسب بالنسبة إليه معناها الكامل »[٣٦] . والحكاية تزوده بهذا المعنى .

وتتعرض الحكاية لمشاكل وجودية فى عبارات موجزة دقيقة ، فهى تبسط الأمور ، وترسم نماذج الشخصيات . وهى تقدم للطفل ، بشكلها وهيكلها ، صورا يستطيع أن يدمجها فى أحلامه .

والحكاية تفتح مجالات جديدة لخياله ، وتحدثه عن مشكلاته النفسية الخاصة (التنافس بين الأخوة ، النزعة النرجسية ، رفض الارتباط الطفولى وتأكيد الذات) فيستطيع الطفل أن يفهم أكثر ما يدور فى لا شعوره . وهكذا تسهم الحكاية فى تعليم الطفل فى إطار ترفيهى ، وتوضح له المعلومات عن نفسه . ويجد الطفل فى الحكاية خيالا يتفق مع ما يدور داخله . وتضعه الحكاية أمام جميع الصعاب الرئيسية التى يمكن أن يقابلها فى الحياة : فهى تبدأ أحيانا بموت الأم ، أو تصور البطل يعيش فى ظروف صعبة . وكما يجد الطفل نفسه منبوذا ، فإن البطل يستكمل طريقه وحيدا (كشكول دهب وماريانت) .

ونهاية الحكاية سعيدة دائما ، مما يعطى الطفل الأمل فى غد مشرق يكون الملك فيه له . وهى تعده بالنصر ، وتقول له إن هناك قوى سحرية ستساعده . ولكن على الطفل أن يخاطر ويناضل ، ويخوض تجارب لتحقيق تطلعاته ، وهو لا يستطيع الوصول وحده ، بل يحتاج إلى أدوات مساعدة ، وإلى عون الآخرين ، الأكثر قوة وثراء ، أو الأكبر سنا ، ويكون عليه أن يخضع لمطالبهم ؛ فبطل الحكاية تساعده شجرة أو حيوان ما ، وكلها أشياء يشعر الطفل بقربها منه أكثر من البالغين .

ويرى فرويد أن الانسان لا يستطيع أن يعطى معنى لوجوده إلا إذا ناضل فى شجاعة ما يعتقد أنه « ظلم ساحق » . وهذه هى الرسالة التى تحاول الحكاية أن توصلها إلى الطفل بطرق عدة .

ويحتاج الطفل إلى التشجيع ، وإلى أن يتصور أن فى إمكانه أنه ينجح يوما ، وأنه عندما يكبر ويعمل سينتصر ، وأن لآلامه مكافأة فيما بعد ، وأن دموعه ستجف .

إن الحكاية تطمئن ، وتواسى ، وتجعلنا أكثر تفاؤلا . فهى تعلم الطفل الكفاح ليعطى معنى للحياة ، وتطلب منه ألا يخشى الوحدة . فالطفل الذى لا يكبر فى كنف أسرته ، وفى قلب منزله بين أهله ، يتعلم أن يغامر وحيدا . إنه يعرف الاستقلال ، ويفقد الخوف من الفراق .

وليس الانتصار النهائى للفضيلة هو الذى يضمن أخلاقية الحكاية ، ولكن تقمص الطفل للبطل فى تجاربه ومشاركته لآلامه وانتصارهما معا على الشر .

وتشفينا الحكاية من يأس عميق ، وتحمينا من خطر داهم ، وتثرى تجارب الطفل :

«إن سرد حكاية ، والتعبير عن كل الصور التى تشملها، هو زرع حبات ، ستثمر بعضها فى عقل الطفل ، بعضها يبدأ عمله فورا فى شعور الطفل ، وينمو بعضها الآخر فى اللاشعور . وتثبت حبات أخرى طويلا إلى أن يصل عقل الطفل إلى درجة ملائمة لنموها ، ولن يكون لحكايات أخرى أية جذور . ولكن الحبوب التى وقعت على الأرض المناسبة ستنتج ورودا جميلة وأشجارا صلبة ؛ أى أنها ستعطى القوة لمشاعر مهمة ، وستفتح مجالات جديدة ، وستغذى الآمال ، وستنقص من الأحزان ، مما يثرى الطفل الآن ودائما »[٣٧] .

والحكاية الشعبية ليست مصدر تعليم الأخلاق فحسب ، ولكنها أيضا تشعل الخيال ، وتوقظ الأحاسيس .

وكلمة « morale » لها معنى مزدوج ؛ فالحكاية درس فى الأخلاق ، وتعبير عن الفكر الساذج :

« نستطيع القول إن عقلية الحكاية تمارس نشاطها فى اتجاهين : فهى تفهم الكون وتتعامل معه على أنه واقع ترفضه لا يتفق مع نظرتها الأخلاقية للأحداث من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقترح عالما آخر تختاره ، عالما يرضى كل مطالب الفكر الساذج »[٣٨] .

والحكاية مخالفة للعقل ، وعالمها بعيد عن المنطق ، وسلوك شخصياتها غير معقول؛ فهى عالم خيالى يستطيع أن يخترق دون عقبات وينسى أى قانون .

والحكاية الشعبية رد فعل للحياة العادية ؛ فنحن نحب أن نصور المغامرات السيئة للأشخاص الذين نكرههم أو نخشاهم : عقاب الأقوى أو الأغنى أو الحيوانات المفترسة .

والحكايات تسخر من الغزاة دائما ؛ فالشاطر محمد ينتصر

على الخواجة ويخدعه . والضعيف يرغب فى أن يصور الأهمية التى يمكن أن تكون له ، ويريد أن تجعل له قيمة .

ونجد فى هذا الفكر قانون التعويض العقلى الذى وضعه كثير من علماء النفس ؛ فالرغبة التى لا يمكن أن تتحول إلى فعل واقعى تنتقل إلى عالم الأحلام والخيال .

والحكاية تلغى نظرية الوزن (فالبطل يطير على حصانه أو يرتفع إلى السماء) وتمارس الأعمال فيها فى سهولة وسرعة مدهشتين ، فتنقل القصر إلى وسط البحر ، وتبنى آخر ، أو تحمل خمسين عربة من السماء فى يوم واحد ، ويغير الأشخاص أشكالهم ويتحولون إلى حيوان أو نبات .

وكثيرا ما يحتفظ جزء من جسم الانسان المتوفى (عظامه غالبا) بالعنصر الأساسى للحياة ، ويغنى شكواه ويتهم القاتل (نموذج الحكاية رقم ١٤ : «أمى قتلتنى ، وأبى أكلنى») . ولا يأخذ الجسم أشكالا جديدة فقط ، بل نسبا مختلفة أيضا :

فالشاطر حسن يقابل : «ماردًا له ضبة فى السماء ، وأخرى فى الأرض» ، وتشرب العنزة ماء البحيرة كله .

ظلم ، وألم ، وخوف ، وبؤس .. هذه الأشياء كلها توجد فى الحكايات كى «تلغى» و«تحل» ، وفقا لمنطق الفكر الساذج ؛ فكل الفتيان يتزوجون من أميرات ، وكل زوجات الأب يعاقبن ، والأضعف والأصغر والأفقر يحصل على نقود أو يمتلك الخاتم السحرى .

ويفعل أشخاص الحكايات ويصدقون ما يقال لهم فى سذاجة بالغة . إن صفات كائن ما تنتقل دون أية صعوبة إلى كائن آخر من طبيعة مختلفة ؛ فالصقر والطاووس قاما بتربية ست الحسن ، وأطعمت البقرة اليتامى .

إن شخصيات الحكاية ومغامراتها ليست منطقية حقيقية إذن ، ولكنها ترضينا ؛ لأن الأشياء تحدث فى هذا العالم الخيالى كما نتمنى أن تحدث فى الحياة . ويأخذ الخيال اتساعا ملحوظاً ، ولكن هناك أيضا ميل إلى كل ما هو حقيقى وطبيعى . وتشتمل الحكاية على معنى عميق ؛ فالشاعر شيلى يكتب : «وجدت معنى عميقا للحكايات الخيالية التى كانوا يقصونها على فى طفولتى أكثر من الحقائق التى تعلمتها فى الحياة» .

(٤) السحر والدين : يصارع ابن الشعب الألم بكل الوسائل السحرية والدينية التى فى متناول يده . فهو عندما يرى الجفاف يلتهم حقله ، والمرض ينتزع منه ماشيته أو طفله المريض ، لا يعتقد فى المصادفة ، ولكن يتوجه إلى الساحر كى يصرف الشر بالسحر ، أو يتوجه إلى الراهب كى يدعو له أن يكون الله معه . وغالبا ما يكون مؤمنًا ؛ لأنه بحاجة إلى تدخل قوى عليا تحافظ على صحته وأطفاله وممتلكاته ؛ فما يطلبه هو «تأمين ضد أى خطر» :

«ويستخدم السحر لأغراض مختلفة :

إخضاع الظواهر الطبيعية لإرادة الإنسان ، وحماية الفرد من الأعداء والمخاطر ، وإعطاؤه القدرة على الإضرار بأعدائه»[٣٩]

إن السحر والعلم نوعان غير متكافئين من المعرفة ، ومختلفان عن نوع العمليات العقلية التى يفترضانها . «فالسحر شكل خجول ومتلعثم للعلم» .[٤٠]

ويلعب السحر دورا كبيرا فى الحكاية . والبطل لا يخشى ما هو خارق للطبيعة أو الكائنات العليا . إن عالم الحكايات تسوده الأسباب السحرية دون حدود ؛ فهو ملىء بالساحرات والسحرة والعمالقة والحيوانات التى تتكلم وتعمل . وتتحرك الأشياء وحدها ؛ فلكى تمنع الأمير من الهرب بالثلاث برتقالات ، صاحت العجوز «ياباب ، أغلق نفسك» . وفى حكاية «الغراب الصغير» Courbasset الفرنسية ، قامت البطلة بتزييت الأبواب المغلقة ، «فانفتحت بنفسها» . وفى الرواية المصرية لهذه الحكاية : كل شىء فى القصر كان يعمل بنفسه ، فالأبواب تفتح وتغلق ، والفرن يخبز ، وهكذا .

وكانت هذه الأشياء تبكى وتضحك أيضا : «أخذت الأبواب والنوافذ فى الضحك عند وصول الأميرة . والكائنات قادرة على التحول : فتاة الثلاث برتقالات تحولت إلى حمامة كما تحولت فتاة الثلاث ليمونات إلى طائر . وفى الحكايتين يكون الدبوس السحرى هو الذى يؤدى إلى التحول . وأعطت ساحرة الأمير Courbasset «القدرة على التحول إلى غراب أثناء النهار» . وفى الرواية المصرية ، يعود الميت إلى الحياة بوضع خاتم سحرى فى إصبعه . ويلجأ الرجال والنساء إلى السحر للزواج من المحبوب . إن عبارة سحرية مثل «ياغراب ياصغير ، ياغراب ياصغير ، ساعدنى من فضلك» تنفذ الأعمال الشاقة ؛ وأخرى مثل «نام بعين ، نام بعينين» تجلب النوم . وعند القول : «يافوطة افردى نفسك» ، نحصل على مائدة جميلة معدة . وعند القول «ياحمار اصنع لى ذهبا» ، نحصل عليه بوفرة . وعندما نقول للعصا «اتفردى» تأخذ فى الضرب ولكى نوقفها علينا أن نقول «Ora pro nobis» . وتنشق الأرض إذا ضربناها بعصا سحرية ، وعند إدارة الطاحونة إلى اليمين أو إلى اليسار ، تصب جنيهات ذهبية ، وتقصر الشجرة عندما تقول لها ست الحسن والجمال :

«يا شجرة أبويا
اقصرى اقصرى
لما تبقى طول خنصرى» .

ويعرف الجميع عصا السحرة السحرية أو الخواتم ذات القدرة السحرية على تحويل أجساد الأفراد وتحقيق كل الرغبات .

إن خادم الخاتم السحرى يقدم الطعام ، ويبنى القصور ، ويخفى الأشياء ، وينقل الكائنات ، ويوفر الثراء والجمال .

إن الكائنات العليا قادرة على فعل كل شيء ؛ فالملاك فى الحكاية الفرنسية «**الأعرج وزوج أخته الملاك**» ينزع شعرة من رأسه ويضعها على الماء ويستخدمها جسرا لعبوره ، أو يعبر بحرا من النار أمواجه مصنوعة من الشهب ، أو يدخل القصر من ثقب المفتاح . وفى الرواية المصرية لهذه الحكاية ، عندما دخل الرجل تحت عباءة شيخ المجاذيب ، وجد نفسه فى بلد آخر غير بلده .

وفى الحكاية المصرية «**لغة الحيوان**» نرى الرجل السحرى كتب كلمة على ورقة أذابها فى الماء وأعطاها لابنه كى يشرب منها ، ومكنه هذا من أن يصبح ثريا ، وأن يعرف لغة الحيوان . ويعرف هذا النوع من السحر (إذابة الورق فى الماء) حتى الآن ، ويمارسه كثير من السحرة .

كل ما يتعلق بالمنطق يعدل فى جوهره . وهناك علاقة بين السحر والدين ؛ إذ «لا يوجد دين بدون سحر ، كما لا يوجد سحر لا يشتمل على قدر ولو ضئيل من الدين»[41] . وكثيرا ما تضرب جذور الحكايات عميقا فى الماضى حتى تصل إلى الأفكار الدينية أو البدائية . وما يبقى من المعتقدات يصبح حكاية شعبية * . وتمتلىء الحكايات فى الواقع بالأفكار الدينية .

١ ـ التطهير بالماء : فى حكاية مصرية ، يغطس مرجان ، العبد الأسود ، فى نبع ، ويخرج أبيض اللون . هذا الرمز للانغماس فى الماء كأداة للتطهير نجده فى المسيحية :

«إن الانغماس فى مياه التعميد يوازى دفن المسيح (..)
وهو يرمز إلى أن الرجل يموت من خلال تغطيسه فى الماء ،
ثم يولد مطهرا متجددا ، تماما مثل المسيح الذى قام من قبره»[42] .

وفى القرن الثالث عشر ، كان تمثال السيدة العذراء والقديسيين أو الصليب يغطس فى الماء لجلب المطر وللتغلب على الجفاف . واستمرت هذه العادة الكاثوليكية بالرغم من معارضة الكنيسة حتى القرن التاسع عشر أو العشرين . وكان الفراعنة يرمون فتاة جميلة صغيرة فى النيل ، كل عام ، ليرضوه فيعم الرخاء فى البلاد . ومنذ حلول الإسلام حتى يومنا هذا يستبدل بالفتاة تمثال يسمى «عروس النيل» .

٢ ـ القسم تحت الشجرة : كثيرا ما يتم فى الحكايات ، لقاء البطل والأميرة الجميلة ووعودهما تحت شجرة . فى منطقة الفرنش كونتيه «يتم القسم تحت شجرة البلوط المزدوجة ، المكونة من شجرتين قديمتين متداخلتى الفروع ، يتحد جذعاهما لارتفاع معين عن طريق ساق ضخم ، كان مقدسا ، كأنه تم عند قاعدة المذبح»[43] .

٣ ـ ترك المولود فى الماء حتى يموت ويتم التخلص منه : موضوع معروف فى الحكايات ؛ «فابن زوجة الحطاب» ترك بعد ولادته فى النهر ، مثل موسى عليه السلام ،[44] ، الذى وضعته والدته فى النهر وأنقذته أميرة مصرية . ويتم إنقاذ البطل دائما ليواجه قدره . وفى فرنسا ، كانت هناك عادة صحية قديمة جدا هى «تغطيس المواليد فى مياه جارية ، بضعة أيام بعد ولادتهم»[45] لاختبار قوة تحملهم .

٤ ـ التنافس بين الأخوة : ويعد قابيل وهابيل ويعقوب وعيصو أمثلة على التنافس بين الأخوة فى التوراة . وورد بالقرآن والتوراة أن أخوة سيدنا يوسف أرادوا الإضرار به لغيرتهم منه ، نتيجة تفضيل أبيهم له عليهم . ويكتب لسيدنا يوسف النجاة مما كان قد دبر له ، كما أنه يتفوق على إخوته . وكثيرا ما تستبدل الحكاية بالعلاقات بين الأخوة (أو الأخوات) الأشقاء ، علاقات بين الأخوة غير الأشقاء لنستطيع تقبل هذه العداوة .

٥ ـ الحيوانات الناطقة : هى فى الحكايات جزء من المعتقدات والخرافات المرتبطة برأس السنة الميلادية :

«ليلة رأس السنة ، عند منتصف الليل ،
تكتسب الحيوانات القدرة على الكلام .
ومن يختبىء ليستمع إليها يعلم أين
يوجد كنز ، يجعله ثريا ، هو وجميع
سكان الأرض»[46] .

وفى الروايتين المصرية والفرنسية لحكاية «لغة الحيوان» ، سمع البطل ، الذى أتيح له معرفة لغة الحيوان ، حواراً بين طائرين (عقعق وغراب) عن مكان يوجد به كنز (صندوق كبير ملىء بالذهب) .

٦ ـ تناسخ الأرواح : ويعبر الإنسان الحيوانات والنباتات التى يتكون منها العالم مشاعره وآلامه وفضائله ورذائله ، وباختصار روحه . فهذه الكائنات تتصرف وتتحرك مثله ، وتفكر وتشعر مثله أيضا ، ولا يوجد أى فاصل بين كائن حى أو غير حى .

وفى الحكايات يشيع تحول الحيوان إلى كائن بشرى ؛ فالأمير كورباسيه يتحول إلى غراب أثناء النهار ، كما تشيع فكرة الزوج الحيوان . ويتحول المقتول أحيانا إلى حيوان (طائر على الأخص) أو نبات . وفى نموذج (الحكاية رقم ١٤) «**أمى قتلتنى وأبى أكلنى**» . ذبحت زوجة الأب البطل بخسة فتحولت عظامه إلى طائر : «إن عظام الميت تمتلك mana (قوى خارقة للطبيعة تمكن الإنسان من السيطرة على الآخرين فى بعض الديانات القديمة) لأن روح الميت توجد فيها»[47]

(*) هذا الخلط بين الدين والسحر ينكره مالينوفسكى . وهو وإن كان يقرر إمكانية تعاصر الدين والسحر والعلم فى حياة البشرية منذ القدم حتى العصر الحديث ، فإنه يجعل لكل من الدين والسحر والعلم وظيفة مستقلة فى حياة الجماعة . أما أن ما يبقى من المعتقدات يصبح حكاية شعبية فإن المقصود بهذه المعتقدات هو المعتقدات الميثولوجية على وجه التحديد . لذا لزم التنويه (التحرير) .

ويعتقد كثير من الناس فى تعدد الأرواح ؛ فالإنسان يمتلك بالإضافة إلى روحه روحا أخرى يطلق عليها «روح الأحراش» ، تتجسد فى حيوان مفترس أو فى شجرة . «وهى ظاهرة معروفة فى علم النفس ؛ أن يتشبه شخص ما لا شعوريا بشخص آخر أو بشىء آخر»[48]. والأشجار فى الحكايات (كشجرة الليمون أو البرتقال) تثمر فتيات جميلات .

وتحتفظ الحكاية الشعبية بفكرة أخرى لدائرة الإنسان ــ النبات ؛ وهى تتضمن أكل فاكهة ما لاكتساب الخصوبة (الرجل الذى ولدبنتا) . وفى أوروبا «عند ولادة ولى العهد تزرع شجرة زيزفون»[50] . وعند الفرس ، يأكل الخاطب رمانة قبل الزواج . وقد ولدت هذه العادة من معتقد شعبى عند كثير من الشعوب بأن من يأكل بعض الفواكه (كالتفاح ، والرمان) ... يكتسب الخصوبة . وفى اليونان يرسل المتقدم للزواج فاكهة إلى خطيبته[49] . وينتشر هذا المضمون الفولكلورى للإنسان ــ النبات كل الانتشار . ويسمى العبريون الأطفال غير الشرعيين «أطفال الأعشاب» ، ويطلق عليهم الرومان «أطفال الورود»[50] .

وفى مصر الفرعونية يشبه الموت بأوزوريس ، مما يسمح بتمنى الإنسان «مصيرًا كمصير الزرع ؛ فجسمه ينبت كما تنبت البذور»[51] .

إن الاعتقاد فى حياة الإنسان بعد الموت ، سببه رفض فكرة الاختفاء النهائى والتام للإنسان. ولأنه لا يعرف كيف ينتفع بحياته المؤقتة يتمنى حياة أخرى أبدية . ولهذا احتفظ المصريون القدماء بأجساد موتاهم . وفى الحكايات نجد أن المكان الذى دفنت فيه جثة حيوان ارتفعت فيه شجرة خيالية لتلعب دور الحامى والمطعم نفسه .

٧ ــ **العالم الآخر والحنين إلى الجنة** : فقد الإنسان بعد خروجه من الجنة الخلود والحرية والتلقائية . وتحتفظ الحكايات بذكريات مرحلة الحياة الفردوسية ، حيث كانت السعادة فى متناول يده ، وكان السلام سائدا . وهذا الحنين إلى الجنة ماثل فى حكاية «**الرحيل إلى العالم الآخر**». وفى الرواية الفرنسية تبع Louizik الأعرج زوج أخته الملاك ورأى خمس رؤى ؛ الأولى :

> **ريف واسع مكشوف، والحقول التى على يسار الطريق مليئة بالعشب ؛ وبالرغم من ذلك فإن البقرات التى تأكله هزيلة هزالاً يثير الشفقة . أما الحقول التى على اليمين فهى ــ على العكس من ذلك ــ مجدبة ؛ وبالرغم من ذلك كانت مليئة ببقرات سمان وجميلة»** .

إن البقرات السمان فى الحقول المجدبة هى الفقراء الذين عاشوا على القليل دون أى شكوى . أما البقرة الهزيلة فى الحقول المليئة بالعشب فهى الأغنياء الجشعون الذين لا يرضيهم شىء .

والرؤيا الثانية التى رآها لويزيك فى العالم الآخر هى : كلاب مكبلة بسلاسل حديدية ، يريد بعضها أن يفتك بالبعض الآخر . وقد فسر له الملاك ذلك بقوله : «إنهم الأشرار الذين لا يعملون شيئا سوى النباح والعقر» . أما الرؤيا الثالثة فهى صهريج ملىء بالماء . والرابعة بحر من اللهب ، أمواجه من الشهب . أما الخامسة والأخيرة فكانت قصرا . والصهريج هو بئر الجحيم ، وبحر اللهب هو المطهر ، أما القصر فهو الفردوس .

وفى هذا العالم الخيالى العلوى الملىء بالجاذبية كان لويزيك يستمع إلى «موسيقى عذبة ، ويرى طيورًا ريشها متغير الألوان» .

وفى الحكاية المصرية تختلف الرؤى : فقد رأى البطل أولا رجلا يصعد شجرة ، ثم يتحرك دون توقف ، آكلا الثمرات الجيدة والرديئة معا ؛ وهو عزرائيل الذى يقبض أرواح الأشرار والأخيار معا . ثم رأى بعد ذلك رجلا يملأ دلوه ، ثم يسكبه فى أرض خضراء ، فى حين يسكب ماء قليلا فى الأرض الجدباء . إنه ليس إلا الملاك الموكل بالرزق ، يمنح كل واحد نصيبه . وأخيرا رأى أناسا يشدون حبلا كل واحد فى اتجاه . إنهم الناس فى هذه الحياة التى يتكالبون عليها «كل واحد يريد الغنيمة له وحده» .

الخرافة :

لتفسير الجانب غير الواقعى من الحكاية ، نستطيع إما أن نرجعه إلى أسباب معروفة ، بأن نصف بالخيال الحوادث غير المألوفة ، أو أن نعترف بوجود الخارق للطبيعة .

إن الشعب قد خلق فى الحكايات عالما رائعا مليئا بالسحر ، بعيدا عن حقائق الحياة ، وألغى الروابط الزمنية والحواجز الجغرافية ، كما نفى الظلم والحاجة . فالبطل يظل دائما منتصراً لأنه يمثل آمال الشعب وطموحه .

والخرافة هى عالم «الظواهر غير المألوفة وغير القابلة للتفسير» ، أو هى « التصورات الوهمية » التى تتعارض مع «مجموعة القوانين التى تحكم العالم الخارجى ، الموضوعى ، أو تحكم سلسلة تصوراتنا الذاتية»[52] .

والخرافة رفض للمنطق ؛ فالإنسان الذى كره العقل ، يعود إلى تلقائية الطبيعة . حقا إن الحاجات غير العقلية أو غير المنطقية يشعر بها الرجل البدائى والطفل . يستطيع البالغ التحكم فيها وقتلها ولكنها تظهر فى الأحلام ، وتعوضنا عنها الحكايات .

وتسحرنا الحكايات وتحوز إعجابنا لأنها تصلنا بعالم العقلية البدائية ، عالم المستحيل؛ فعند سماع الحكايات «تصل نزعاتنا المكبوتة إلى الأراضى المفقودة ، ولا تخضع بذلك أبدا لمطالب العقل . إنها لحظة استرخاء» .

وتبعد الحكاية اية مصادفة ، وتعطى الإجابة قبل السؤال ، والوسيلة قبل الغاية . والبطل يتلقى المساعدة قبل أن يواجه الموقف الصعب .

ويتفوق البطل على الطبيعة بقدراته (تكوينه الجسمانى والعقلى والأخلاقى) وقوته (فهو يملك الوسائل والمواهب الخارقة للطبيعة) وإرادته (فهو يعمل على إنجاز المهمات الصعبة أو الشاقة) .

ولا يعرف الأشخاص حواجز اجتماعية أو زمنية بينهم ؛ فالبطل يجوب الأماكن ، ويتزوج ابنة الملك . والأيام بل السنون والقرون لا حساب لها ، ويختلط عالم الأحياء بعالم الموتى ، وتتحدث الحيوانات ، وتنسب إلى النباتات حياة مماثلة لحياتنا ، وتتحقق الأمانى بمجرد التفكير فيها ، وتختلط فكرة الفرد والنوع ، ويلغى المنطق والسببية . إن الأشياء التى تكون مصدرا للقلق فى الحياة لا تكون كذلك فى الحكاية . وفيها يتحقق غير الممكن ؛ فتعطى الروح للجماد ، وتحقق المهمات المستحيلة ، وكذلك الرغبات والأمانى ، ويتم الحصول على قوى خارقة للطبيعة ، وينتفى كل ألم جسدى أو معنوى .

وتخلق الحكاية عالمها الخاص ، وهو عالم مثالى تتحقق فيه رغبات الإنسان دون الشعور بأى تعب . وهذا ليس إلا رد فعل للألم الناتج عن العمل الشاق الذى ينبغى عليه أن يقوم به .

والحكاية الشعبية لعبة مسلية يقوم بها الخيال ؛ فهى تغير من شكل الأشياء وطبيعتها، فتضخم أو تصغر عناصرها، دون أى اهتمام بأن تكون قابلة لتصديق . وكل فن الحكاية يكمن فى الترفيه من أجل التسلية ؛ فأحداثها لا تقع فى أيامنا هذه ، ولا يصدقها الراوى ولا المستمعون ، ولكنهم يقضون بها وقتهم ، ويتعزون بها عن متاعب الحياة .

ولأن الفرد من الشعب لم تكن له طفولة سعيدة ، ولم يلبس لباسا جيدا ، ولم يأكل طعاما جيدا ، فإنه يهرب من بؤسه عن طريق الأحلام . وتتيح له الحكاية الوسيلة للتسرية عن نفسه . بل الانتقام .

وتلعب الخرافة دورا تعويضيا ؛ فوظيفة الخيال فيها تجد أصلها فى «النزاع الدائم الذى يعارض رغبات القلب مع الوسائل التى نمتلكها لتحقيقها»[٥٣] . وتحقق الحكاية الحاجة إلى إعادة صنع الحياة فى ظروف مثالية أجمل من الظروف الحقيقية . وتسرى الحكاية فى «أعماق عقولنا ، حيث مملكة اللاشعور»[٥٤] ، ويجد فيها كل منا حلوله الخاصة ، بالتفكير فيما يتركه النص من أثر على نفوسنا وعلى صراعاتنا الداخلية .

ولا تصف الحكاية العالم كما هو ، ولا ترجع إلى العالم الخارجى ، ولكنها تصور المشاعر الداخلية للفرد .

إن الحكاية الشعبية غنية بالعناصر المتعلقة بالخرافة ، والخارقة للطبيعة ، والخيالية ؛ وهى تمنحنا الشعور بأنها لا تعكس عالم الأحلام ولكنها تقترح نوعا من القوانين الطبيعية . فمن يقدم العون للحيوان أو للضعفاء يجد من يساعده . إن مساعدة القوى الخارقة للطبيعة ضرورية ، ولكن يجب أن يجتاز المرء اختبارات فى سبيل الحصول عليها .

ليس هذا إذن هو العالم الواقعى الملىء بالبؤس والألم ، ولكنه الحلم بعالم أكثر مثالية وأكثر عدالة .

وباختصار فإن الحكاية الشعبية تتحد فيها نزعتان متناقضتان : إحداهما ميل إلى الخرافة ، والأخرى حب كل ما هو واقعى وطبيعى . وابتداء من حوادث واقعية بسيطة تنطلق الحكاية إلى حوادث خيالية . فالحكاية تبدأ بـ«كان ياما كان» ... ، ثم تنقلنا فى رحلة خرافية نترك فيها العنان لخيالنا . وفى نهاية الحكاية نعود إلى الواقع البعيد عن السحر ، إلى العالم الواقعى ، فيعلن الراوى «ترك تراك ، انتهت حكايتى»[٥٥] .

الهوامش :

(١) Marthe-Robert, Roman des Origines et Origine du Roman, Bernard Grasset, 1972, pp. 101-102.

(٢) Bruno Bettelheim, la psychanalyse des Contes de fées, Robert Laffont, 1976, p. 52.

(٣) Marthe-Robert, op. cit., pp. 101-102.

(٤) الحكاية الفرنسية : la Renarde.

(٥) الحكاية الفرنسية : L'Amour des trois oranges.

(٦) الحكاية الفرنسية : Courbasset.

(٧) Ibid.

(٨) الحكاية الفرنسية : Le Garçon de chez la Bûcheronne et les trois écus du Diable.

(٩) الحكاية الفرنسية : L'Amour des trois oranges.

(١٠) الحكاية الفرنسية : La Petite Annette.

(١١) الحكاية الفرنسية : La Renarde.

(١٢) Bachelard, La Terre et les Rêveries du repos, Corti, 1963, p. 291.

(١٣) الحكاية المصرية : «الغولة» .

(١٤) Mircéa Eliade, Traité d'histoire des religions, Payot, 1953, 243.

(١٥) Paul Sébillot, Notes sur le culte des arbres, revue des traditions Populaires, 1899, XIV, p. 450.

(١٦) Ibid, p. 452.

(١٧) Ibid, p. 455.

(١٨) Sébillot, op. cit., p. 452

(١٩) الحكاية المصرية : «الأخوان» .

(٢٠) Bruno Bettelheim, op. cit., pp. 126.

(٢١) Loeffler-Delachaux Marguerite, Le Symbolisme des Contes de fées, L'Arche, 1949, p. 190.

(٢٢) G. Bachelard, l'eau et les Rêves, J. Corti, 1963, p. 47.

(٢٣) الحكاية الفرنسية :

Le Garçon de chez la Bûcheronne.

(٢٤) Mircéa Eliade, Traite D'histoire des Religions, p. 172.

(٢٥) الحكاية الفرنسية :

L'Amour des Trois Oranges.

(٢٦) Ibid.

(٢٧) Ibid.

(٢٨) Mircéa Eliade. Le Mythe de L'Eternel Retour, Gallimard, 1969, p. 58.

(٢٩) S. Freud, Totem et Tabou, p. 186.

(٣٠) الحكاية الفرنسية :

La Renarde.

(٣١) Bruno Bettelheim op. cit., pp. 19-20.

(٣٢) Bruno Bettelheim op. cit., pp. 19-20.

(٣٣) Ibid., p. 170.

(٣٤) Ibid.

(٣٥) Ibid., p. 39.

(٣٦) B. Bettelheim, op. cit., p. 16.

(٣٧) B. Bettelheim, op. cit., p. p. 199.

(٣٨) André Jolles, Les Formes Simples, Seuil, 1972, p. 194.

(٣٩) S. Freud, Totem et Tabou, p. 186.

(٤٠) C. L. Strauss, La Pensée Sauvage, Plon, 1962, p. 21.

(٤١) C. Levi Strauss, op. cit., p. 293.

(٤٢) Ibid., p. 174.

(٤٤) Revue des traditions populaires, 1899, t. XIV, p. 458.

(٤٤) Moise اسم معناه الذى «أنقذ من الماء» .

(٤٥) Loeffler Delachaux, Marguerite, op. cit., p. 123.

(٤٦) Revue des Traditions populaires, 1899, t. XIV, p. 53.

(٤٧) Mircéa Eliade, op. cit., p. 30

(٤٨) Jung, Essai d'Exploration de l'inconscient, Gonthier, 1965, pp. 26-27.

(٤٩) M. Eliade, op. cit., 264.

(٥٠) E. Galtier, La Pomme et la Fecondité, p. 70.

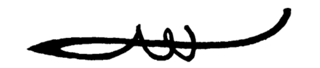
(٥١) Eliade, op. cit., p. 260.

(٥٢) H. Matthey, Essai Sur le Merveilleux. (cf. P. M. Schull, P. 36).

(٥٣) Marc Soriano, Les Contes de Perrault, Gallimard 1968, p. 464.

(٥٤) B. Bettelheim op. cit., p. 87.

(٥٥) عبارة ينهى بها الراوى الفرنسى حكاياته ، ونجد لها مقابلاً فى الحكايات المصرية : «توتة توتة خلصت الحدودة ، حلوة ولا ملتوتة» .



تراث جماعة الديوان النقدى
أصوله ومصادره
قراءة مقارنة

إبراهيم عبد الرحمن محمد

(١) تعود البدايات الأولى لحركة الشعر العربى الحديث إلى تلك الحقبة المبكرة التى أخذت فيها القوى الوطنية فى كثير من الأقطار العربية تستيقظ من سباتها الطويل لتقاوم الاستعمار التركى ، وتمهد ـ بعد صراع طويل ومرير ـ لانحساره نهائيا عن العالم العربى ، فيدخل بعد ذلك فى العصر الحديث .

وقد كانت هذه الحقبة من الاستعمار التركى من أكثر الحقب التاريخية التى عاشها العالم العربى ظلاما وتخلفا ؛ فقد حال هذا الاستعمار بينه وبين تراثه اللغوى والأدبى والاجتماعى من ناحية ، وعمل على طمس شخصيته العربية ، وإجهاض قوى الفرد الذاتية وطموحاته الإبداعية ، من ناحية أخرى ؛ بما أخذ يفرضه من أفكار ومبادئ ، وبحدثه من ظلم ورعب بين المعارضين لسياسته من الوطنيين ، على نحو جعل من الوطن العربى من أدناه الى أقصاه سجنا كبيرا تحول أسواره العالية بينه وبين ما كان يحدث فى العالم الأوربى من تطور سريع وحاسم ، أدى إلى تغيير وجه الحياة فيه تغييرا كاملا وجسيما . ومن هنا نستطيع أن نفهم أهمية هذه الحقبة التى تلت خروج تركيا من العالم العربى ؛ فقد أدى ذلك إلى تحقيق أمرين لهما خطرهما فى تطوره الحديث :

الأول : التفات العرب إلى ماضيهم ، واستلهام هذا الماضى فى تغيير واقعهم ، وتأكيد شخصيتهم العربية التى غابت زمنا طويلا . والثانى : الانفتاح على العوالم الأوربية التى ظلت أبوابها مغلقة فى وجوههم طوال سنوات الاحتلال التركى ؛ فقد عمدت الدول الأوربية التى كانت قد حققت تطورا حضاريا كبيرا ، صناعيا وثقافيا ، إلى اقتسام الأقطار العربية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى بوصفها من أملاك الدولة العثمانية المهزومة ، أو الرجل المريض كما كانوا يسمونها . وهكذا خرج العالم العربى من استعمار ليقع فى استعمار آخر !

وليس من غايتنا هنا أن نرصد حركات الاستعمار الأوربى ووسائله فى إيقاع أقطار العالم العربى المختلفة فى شباكه ، وإحكام قبضته عليه ، ولكن غايتنا أن نرصد الآثار التى خلفها هذا الصراع السياسى والحضارى على حركة الشعر العربى الحديث ، الذى قلنا إن بداياته الأولى قد واكبت حركات التمرد على الحكم التركى ، حتى إذا ما سقط هذا الحكم رأيناه يخوض ، ولا يزال ، معارك أخرى متنوعة ، سياسية وحضارية ، نستطيع تلخيص آثارها ، من الناحية الفنية والموضوعية ، فى اتجاهين عامين متلازمين ، غلبا على حركة الشعر الحديث فى سائر بيئاته العربية ، هما :

اتجاه التقليد ، ونريد به هذا التيار الشعرى الذى حرص أنصاره على محاكاة القديم فى لغته وصوره وموسيقاه ، محاكاة

بلغت ، عند بعض الشعراء ، حد الاحتذاء الكامل لقصائد منه فى بعض الأحيان .

واتجاه التجديد ، وهو هذا التطور الذى أخذ يجد على الشعر العربى الحديث ، منذ بدأ العرب يتصلون ، بطريق أو بآخر ، بالعوالم الأوربية الحديثة ، ويتعرفون ثقافاتها وظروف حياتها الاجتماعية والحضارية . ونحتاج ، لفهم طبيعة التيار التقليدى ، أن نلم بالأسباب التى أدت الى نشأته واستمراره حتى الآن ، وغلبته فى بعض البيئات العربية على تيار التجديد . ويمكننا إيجاز هذه الأسباب فى ملاحظة مهمة سبقت الإشارة إليها ، هى ارتباط حركة الشعر الحديث بأحداث العالم العربى وصراعاته الطويلة مع الاستعمار التركى والغربى ، وما فرضه على الشعب العربى من تخلف . فأما الاستعمار التركى فقد حال ، زمنا ، بين العرب وتراثهم اللغوى والأدبى ـ كما قلنا ؛ وأما الاستعمار الغربى فقد خاض العرب معه تجربة حضارية جديدة ، تتلخص فى أنهم اكتشفوا من خلال ما استخدمه من أسلحة حديثة فى حروبه معهم ، أن بينهم وبينه مسافة حضارية واسعة وخطيرة ، فى مقدورها أن تهزم شخصيتهم العربية كما هزمت قواتهم العسكرية . ومن ثم فقد نما فى نفوسهم حب التراث ، فعمدوا إلى إحيائه وتمثله ومحاكاته ، ليستعيدوا عن طريقه شخصيتهم العربية من ناحية ، وليجعلوا منه نقطة بدء صالحة للتطور ، وعاصما يلوذون به من غزو الحضارة الأوربية الحديثة ، وما تؤدى إليه من خطر على شخصيتهم العربية التى استردوها من ناحية أخرى .[1]

ولكن هذا الحرص والتـــــــخوف لم يحولا ؛ بالطبع ، دون قيام صلة وثيقة بين الحضارة الأوربية الوافدة والتراث العربى المسترد ؛ فقد وجد المثقفون العرب فى الآداب الأوربية ألوانا جديدة من الشعر والنثر تختلف كثيرا عن تراثهم القديم ، كما وجدوا فى مذاهبها الفنية واتجاهاتها الفكرية المختلفة ، خاصة الرومانسية ، ما يتجاوب مع عواطفهم الوطنية ، ويتسع للتعبير عن مشاعرهم الذاتية ، التى أخذت تنمو وتتضخم فى مواجهة الأحداث والتغيرات التى أخذت تجد على البيئات العربية المختلفة بعد انفتاحها على العالم الخارجى ، على نحو مهد لنشأة تيار من التجديد ينتظم سائر الأشكال الأدبية من شعر ومسرح وقصة ، فضلاً عن النقد .

ويستطيع الدارس على هذا الأساس أن يميز فى تاريخ الشعر العربى الحديث بين مرحلتين متكاملتين ، هما : مرحلة التقليد ، ومرحلة التجديد ؛ وهما مرحلتان انتقلت فيهما حركة هذا الشعر من مجرد احتذاء القديم ومحاكاته وتطويره ، إلى تجديد الصيغة الشعرية تجديدا يمس سائر مقوماتها اللغوية والتصويرية والموسيقية ، ويخلق منها شعرا جديدا بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح .

ومن المعروف أن شعر شوقى وما قام حوله من نقد ، ينتميان من الناحيتين التاريخية والفنية ، إلى المرحلة الأولى من حياة الشعر العربى الحديث ؛ أعنى مرحلة التقليد ؛ وهو ما يفرض علينا ، التزاما بالمنهج الصحيح ، أن نقصر حديثنا فى هذه المقالة على دراسة هذا التيار ومايتصل به من إحياء وتطوير ، مرجئين الحديث عن تيار الشعر الجديد إلى مناسبة أخرى .

وفيما يتصل بتيار التقليد ، فقد انتظمته ثلاثة اتجاهات فنية متعاقبة ، فرضتها طبيعة الأحداث التى مرت بها الأمة العربية فى ذلك الطور من تاريخها الحديث ، وطبيعة الصلة الوثيقة التى قلنا إنها نشأت بين الفن الشعرى وموجات الصراع السياسى والاجتماعى والحضارى ، هى : اتجاه الاحتذاء ، الذى يتمثل فى «استعارة» القصائد القديمة وإعادة صياغتها ، كما يتمثل فى «محاكاة» نوع بعينه من الصيغ الفنية التى غلبت على شعر العصور العباسية المتقدمة والمتأخرة ، بكل ماكان يثقلها من تشبيهات مستهلكة ، وجناس متكلف ، وصور شعرية مبتذلة ، فى إطار من «شعر المناسبات» و «الإخوانيات» ، يخلو من كل أثر للوجدان الذاتى للشاعر .

والاتجاه الثانى هو ، ما يسميه النقاد اصطلاحا بـ «عودة الذاتية»[2] إلى الشعر بعد أن غابت زمنا طويلا . وكانت هذه العودة إيذانا بدخول الشعر العربى إلى العصر الحديث ، واهتدائه إلى الصيغة الصحيحة لإحياء التراث القديم ، وتمهيد الطريق أمامه لتحقيق نوع من «حضور الذات» فى قصائده ، فى داخل هذا الإطار التقليدى المحافظ على الأصول القديمة .

أما الاتجاه الثالث ، فهو اتجاه تطورى ، نجح شعراؤه فى نقل الحركة الشعرية نقلة فنية وموضوعية جديدة ، استمدوا أكثر مقوماتها من تراث «الحركة الرومانسية» الغربية فى جانبيه النقدى والشعرى . ومعنى ذلك أن التيار التقليدى ، بما ينطوى عليه فى المراحل المختلفة ، من احتذاء للقديم ، وعودة للذاتية ، ومحاكاة للشعر الرومانسى فى الغرب ، ليس فى الحقيقة سوى حركة فنية واحدة ممتدة ، نستطيع بالمفهوم النقدى الصحيح أن نسميها جميعا «حركة إحياء للقديم» . وآية ذلك أن هذه الاتجاهات الثلاثة ظلت بدرجات متفاوتة ، مخلصة للإطار الشعرى القديم ، حتى فى تلك النماذج الشعرية المتطورة التى راد فيها أصحابها موضوعات جديدة ، وأقاموا بناءها الفنى على أصول تأثروها من تراث الحركة الرومانسية فى الأدب الإنجليزى خاصة ، على نحو ماسوف نرى . كما أن هذه الاتجاهات لاتزال ، على الرغم من هذا الزمن الطويل الذى قطعته حركة الشعر الحديث ، تعيش جنبا إلى جنب فى صيغة شعرية تقليدية يتصالح فيها القديم مع الجديد تصالحا غريبا ومثيرا !

إلى هذا التيار التقليدى ينتمى شعر أحمد شوقى ، وينطوى ، لذلك ، على خصائصه ومقوماته الفنية والموضوعية ، من احتذاء ومحاكاة ، ومن ذاتية ورومانسية ، فى

صيغة شعرية مركبة من القديم والجديد ، على نحو يجعل من هذا الشعر فى صيغته تلك صورة جامعة لما حققه التيار التقليدى من تطور ، كما جعل منه هدفا موضوعيا للدعاوى النقدية المختلفة التى صاحبت حركة الشعر الحديث فى مراحلها الأولى ؛ تلك الدعاوى التى اختلفت بين تمجيد القديم والدعوة إلى تقليده ، وإيثار الجديد والسعى إلى محاكاته ... وهى دعاوى اتخذت شكل «معارك نقدية» حادة بين أنصار القديم وأنصار الحديث على نحو ماكان يحدث فى فترات التحول الحاسمة فى تاريخ الشعر العربى القديم . وقد برزت من بين هؤلاء وأولئك طائفتان من النقاد الذين يشخصون بكتاباتهم النقدية والإبداعية هذا الاتجاه أو ذاك ؛ فحمل لواء الدعوة إلى التجديد طائفة من الشعراء النقاد الذين عرفوا فى تاريخ النقد العربى الحديث بأصحاب «الديوان» ، كما حمل لواء الدعوة الى تمجيد القديم وتقليده طائفة أخرى من الشعراء والكتاب الذين كانوا يؤثرون ـ بحكم ثقافتهم التقليدية ، إحياء القديم وتقليده . ومعنى ذلك أن دراسة الحركة النقدية التى قامت حول شعر شوقى كفيلة بتشخيص طبيعة الصراع العنيف حول القديم والجديد فى هذه المرحلة الحاسمة من حياة الشعر العربى الحديث ، ورصد مقومات هذا الشعر الفنية فى صيغتها الجديدة التى يعيش فيها القديم المأثور مع الجديد الوافد جنبا إلى جنب ، حتى فى أكثر النماذج الشعرية حداثة ، وأبعدها تطورا ، على نحو ماسوف نرى .(٣)

وتقتضى منا دراسة هذه الحركة النقدية ان نقدم بين يديها ملاحظات ، أو فلنقل ثلاثة تحفظات ، نعتقد أنها ضرورية لفهم هذه الحركة على وجهها الصحيح ، وتقويم أثرها فى تطور الشعر الحديث تقويما دقيقا بعيدا عن الإسراف والمجاملة . وأولى هذه الملاحظات أن العرب قد دخلوا إلى العصر الحديث من أبواب الأحداث السياسية ؛ بمعنى أن هذه النقلة لم تكن نتيجة تطورات حضارية طبيعية حققتها المجتمعات العربية المختلفة التى ظلت قرونا ترزح تحت نير الاستعمار الأجنبى ، وتعانى من التمزق والتخلف ، وإنما كانت «نقلة سياسية» ، وضعت هذه المجتمعات فى مواجهة العصر الحديث بكل ماحققه من تطور حضارى فى الحياة والفن والعلم ، بعد سقوط الخلافة التركية . والثانية ، أن هذه المواجهة الحضارية قد اقترنت بمواجهات عسكرية كما قلنا ، تتمثل فى محاولات هؤلاء المستعمرين الجدد من الأوربيين اقتسام تركة الرجل المريض كما أشرنا من قبل . وتتلخص الملاحظة الثالثة فى أنه إذا كانت «النقلة السياسية» وليدة صراعات طويلة المدى بين الأتراك والقوى الوطنية فى سائر أقطار العالم العربى ، فإن النقلة الحضارية والمواجهة العسكرية بين العرب وأوربا كانت نقلة ومواجهة مفاجئتين ، وضعتا المجتمعات العربية وجهاً لوجه أمام تحد حضارى وخطر ستعمارى ، ليس لهم بهما عهد من قبل .

وكان لابد أن يؤدى هذا كله : الأحداث السياسية ، والتحدى الحضارى ، والاستعمار الجديد ، والنقلة المفاجئة ـ إلى ما أدت إليه من امتزاج الأدب بالسياسة امتزاجا جعل من الأدب العربى الحديث فى أجناسه المختلفة شعرا ونثرا ، نتاجاً يستمد أغراضه وموضوعاته ومعانيه من الأحداث السياسية والاجتماعية ، والصراعات والثورات التى انبثقت منها . وفى عبارة أخرى جعل من الأدب العربى الحديث مرآة تنعكس على صفحتها الصافية صور هذه التحديات التى كان المجتمع العربى ولا يزال يواجهها فى العصر الحديث ، على اختلافها وتنوعها ، ولعل فى هذا ما يفسر انتماء جيل أحمد شوقى من الشعراء والنقاد والكتاب ، إلى الأحزاب السياسية المعروفة فى ذلك الوقت ، والتزامهم بالدفاع عن آرائها ومواقفها من الأحداث الجارية ؛ وهو ماكانت له آثار عميقة على تشكيل أذواقهم الفنية ومقاييسهم النقدية ، خاصة فى صورتها التطبيقية ، على نحو ما تشخصه الحركة النقدية التى ثارت حول شعر شوقى بخاصة وغيره من شعراء التقليد بعامة .

(٢) النقد التنظيرى

ولقد رفع لواء الحملة على شعر شوقى وغيره من «المقلدين» طائفة من الشعراء النقاد الذين عرفوا فى تاريخ النقد العربى الحديث بـ «أصحاب الديوان» . وقد أقاموا حملتهم تلك على دعامتين ، نقدية وإبداعية : فأما الدعامة النقدية فتتلخص فى محاولتهم تقديم رؤية جديدة للفن الشعرى ، وظائفه ومقوماته الفنية ، استمدوا أصولها من الآداب الغربية فى شكليها النقدى والإبداعى ، فى مراحل بعينها من مراحل تطورها ، أهمها المرحلة «الكلاسيكية» . وأما الدعامة الإبداعية فتتلخص فى حرص «أصحاب الديوان» على «محاكاة» شعر الحركة الرومانسية ، فيما كانوا ينظمونه من قصائد ، فى جانبيها اللغوى والموضوعى من ناحية ، وإثرائها بالمشاعر الذاتية «الصادقة» من ناحية أخرى ؛ يريدون بذلك أن يقابلوا بين أشعارهم وأشعار شوقى ، ليؤيدوا عن طريق هذه المقابلة آراءهم فى تخلف صيغته الفنية وتقليديتها .

وفيما يتصل بالرؤية النقدية الجديدة للشعر فيمكننا التماسها فى نوعين من الكتابات النقدية التى نشرتها هذه الجماعة على مدى عشرين عاما أو يزيد : **الأولى** ، نقد نظرى غايته بناء نظرية جديدة متكاملة فى نقد الشعر ورصد مقوماته الفنية والجمالية ؛ **والثانية** ، نقد تطبيقى فى شكل دراسات تحليلية لقصائد ودواوين من الشعر العربى القديم والحديث . ويلاحظ قارئ هذا التراث النقدى فى شكليه ، تفاوتا واضحا بين الآراء النظرية والنتائج التطبيقية من ناحية ، كما يلاحظ تفاوتا بين عناصره ومقاييسه التى يختلط فيها القديم بالجديد اختلاطا واسعا من ناحية أخرى ، على نحو يحملنا على الوقوف عندكل نوع على حدة ، حتى يتيسر لنا الكشف عن أصوله ومصادره ، وتقويم هذه الحركة النقدية تقويما موضوعيا محايدا . وسوف نتخذ إلى هذا الكشف والتقويم

طريق العودة إلى النصوص الأصلية ، نستنطقها ونرصد من خلالها عناصر هذه النظرة الجديدة ، أو قل نحاول تأليفها فى بناء يلم شتاتها ، وييسر لنا أمر النظر فيها .

وقد توزعت نصوص **النقد النظرى** بين مقالات كثيرة نشرها العقاد والمازنى وشكرى ، تتناول هذا العنصر أو ذاك من عناصر الشعر ، ومقدمات لدواوينهم الشعرية ، واعترافات تنحو منحى الترجمة الذاتية ، وتقدم ـ لذلك ـ تفسيرات ثرية لبواعث هذا الاتجاه النقدى أو ذاك وأصوله العربية والأجنبية . وقد كان العقاد أكثر هؤلاء النقاد الشعراء إلحاحا على هذا الاتجاه التنظيرى ، وأشدهم حماسة لإذاعته بين القراء ، والانتصار لمبادئه ضد معارضيه من دعاة التقليد وعشاق التراث القديم ، بحيث يصعب على الدارس أن يلم إلماما كاملا بتراثه من المقالات والأحاديث والدراسات والمقدمات فى هذه الدراسة المركزة . ومن ثم فسوف نعتمد على آرائه أولا ، فى «بناء» هذه النظرية الجديدة ، على أن نلم ، بين حين وآخر ، بأقوال صاحبيه كلما دعت الحاجة إلى استكمال هذه الفكرة أو تلك ، كما سوف نعمد إلى الاختيار من هذا التراث النقدى اختيارا خاصا غايته تشخيص هذا الاتجاه وبيان أصوله القديمة والحديثة ، دون رصده فى صورته المفصلة .

وقد تناول العقاد وصاحباه فى هذا السيل من الكتابات النظرية عناصر متنوعة من الفن الشعرى ، كثر الجدل حولها قديما وحديثا ؛ وهى عناصر وردت متفرقة فى هذه الكتابات ، وانقطعت ، لذلك ، الصلة بين بعضها وبعض إلا قليلا ، على نحو يجعل منها مجرد أفكار نقدية لا تؤدى بالضرورة إلى بناء نظرية جديدة فى الشعر ونقده ، ولكنها تصلح ـ على الرغم من ذلك ـ لأن نقيم منها بناء متكاملا حين نضم بعضها إلى بعض ، يعكس بطريق أو آخر ، ما أخذ يجد على الذوق الأدبى فى مصر من تطور منذ أوائل القرن العشرين . وينتظم هذا البناء النقدى ثلاثة عناصر أساسية ، تنطوى فى داخلها على عناصر أخرى ، هى : ماهية الشعر ومايتصل به من قضايا الإبداع الفنى ، كالطبع والصنعة والذاتية والخيال ، والشكل وما يتألف منه من عناصر اللغة والصور والموسيقى والأوزان ، والمضمون وما ينطوى عليه من قضايا المعنى الشعرى وموضوعات القصائد . ويلاحظ قارئ هذا التراث على كثرة نصوصه وتنوع مناسباته أنه تسرى فيه عند هؤلاء النقاد الثلاثة روح واحدة ، وينتظمه خيط فكرى وفنى واحد ، على نحو يجعل من هذه الكتابات نسخا يشبه بعضها بعضا ، وتخلو أو تكاد مما هو جدير بأن يميز ناقدا من آخر ، منها اتفقت المصادر التى كانوا يأخذون منها ، والمدارس النقدية التى يدينون لفلسفتها ؛ وهو ما يناقض الفلسفة النقدية التى صدرت عنها هذه الجماعة ، والتى تتلخص فيما يطلقون عليه «شعر الشخصية» أو أدب «النفس الممتازة» ، يريدون به الأدب الذى يعبر لنا فيه صاحبه «عن الدنيا كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، لما يمتاز به ادبه من مزية ، ويتسم به من سمة ؛ لأنه إنسان له ذوق وخالجة وفهم وتجربة وخلق وعادة ، لا يشبه فيها الآخرين ولا يشبهه الآخرون فيها »[٤] .

ومهما يكن من حقيقة هذه المشابهة وأسبابها ، فقد أثارت شكوكا نقدية عميقة حول أصالة فكر هذه الجماعة بعامة ، وأخذ بعضهم من بعض خاصة[٥] . ولقد كانت محاولة أصحاب الديوان تحديد مفهوم جديد للشعر هى المنطلق الذى انطلقوا منه إلى تحديد المفهومات الجديدة لعناصره الأخرى . ولدينا من كتابات هؤلاء النقاد ، مما يعكس مفهومهم للشعر ، نصوص كثيرة أوفاها ماجاء فى مقدمة العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى الذى طبعه فى سنة ١٩١٣ بعنوان : «الشعر ومزاياه» جاء فيها :[٦]

«ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح فتتلقاه العقول فى ساع كلالها وفتورها ؛ فلو أنه كان كذلك لما كان له هذا الشأن فى حياة الناس . إن الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب ، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر فى متناول الحواس والعقول . وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين عن لسانها ؛ فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداجى بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب ، وكل شئ فى هذا الوجود كاذب ، والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة فى شئ من الأشياء » .

«وقد يخالف الشعر الحقيقة فى صورته ، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها ، ولا تخالف روحه روحها ، لأنه لا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت فى النفس واحتواه الحس . والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى ، إن هو إلا وحى يوحى .... »

«والشعر وحده كفيل بأن يبدى لنا الأشياء فى الصورة التى ترضاها خواطرنا ، وتأنس بها أرواحنا ؛ لأنه ناسج الصور ، وخالع الأجسام على المعانى النفسية ؛ وهو سلطان متربع فى عرش النفس ، يخلع الحلل على كل سانحة تمثل بين يديه ، ويغض الطرف عن كل مالا يجب النظر إليه .... »

«والشعر لا تنحصر مزيته فى الفكاهة العاجلة والترفيه عن الخواطر ... ولا فى تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات ، ولكنه يعين الأمة أيضا فى حياتها المادية والسياسية وإن لم ترد فيه كلمة عن الاقتصاد والاجتماع ؛ فانما موضوعاته وأبوابه مظهر* من مظاهر الشعور النفسانى ؛ ولن تذهب

حركة فى النفس بغير أثر ظاهر فى العالم الخارجى .... »

«وأيما شاعر كان واسع الخيال ، قوى التشخيص ، فهو أقرب إلى الإفرنج فى بيانه ، وأشبه بالآريين فى مزاجه ، وإن كان عربيا أو مصريا ، ولا سيما إذا جمع بين سعة الخيال وسعة الاطلاع على آداب الغربيين» .

وقد أطلنا الاقتباس من هذه المقدمة لأنها فى رأينا وثيقة نقدية احتشد فيها العقاد لتقديم نموذج شعرى جديد لواحد من أعضاء الجماعة التى حملت عبء الدعوة إلى تطوير الشعر العربى وتحريره من أسر القديم . وتتردد هذه الآراء بشكل أو بآخر ، فى كتابات العقاد الأخرى[7] ، كما تتردد فى كتابات شكرى والمازنى . فيذهب شكرى إلى تعريف الشعر تعريفا «عاطفيا» فى قوله[8] :

«للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعانى الشعرية ، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقة بقدر استطاعته . وينبغى له أن يعود نفسه على البحث عن كل عاطفة من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه ؛ لأن قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضيعة ....»

«ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره لا حياة فيه ؛ فإن حياة الشعر فى الإبانة عن حركات تلك العواطف ، وقوته مستخرجة من قوتها ، وجلاله من جلالها ؛ ومن كان سقيم الذوق أتى شعره كالجنين ناقص الخلقه . والشاعر رسول الطبيعة ، ترسله مزودا بالنغمات ، كى يصقل بها النفوس ويحركها ويزيدها نورا ونارا ؛ فعظم الشاعر فى عظم إحساسه بالحياة ، وفى صدق السريرة الذى هو سبب إحساسه بالحياة ....» .

ولا يختلف مفهوم المازنى لطبيعة الشعر وخصائصه عن مفهوم صاحبيه ؛ فقد ألح مثلهما على عناصر بعينها من مقوماته الفنية حين عمد إلى تأكيد دور العاطفة والخيال والمجاز والصدق فى صناعة الشعر ، فى كلام كثير نجتزئ منه هذه الإشارات الدالة التى تغنى عن غيرها منه[9] :

«ما الشعر إلا معان لا يزال الإنسان ينشئها فى نفسه ، ويصرفها فى فكره ، ويناجى بها قلبه ، ويراجع بها عقله . والمعانى لها فى كل ساعة تجديد ، وفى كل لحظة تردد وتوليد ، والكلام يفتح بعضه بعضا ؛ وكلما اتسع الناس فى الدنيا اتسعت المعانى كذلك .»

والصدق فى الترجمة عن النفس ، والكشف عن دخيلتها ، أبلغ فى التأثير وأنجح ، والأصل فى الشعر وسائر الفنون الأدبية على اختلافها وتباين مراتبها وغاياتها ، النظر بمعناه الشامل المحيط ... وهو يحلق بالمرء فوق الحياة ، ويرغمه أن يحس ما يرى وأن يرى ما يحس ، وأن يتخيل ما يعلم وأن ما يتخيل ، وهو يحيل القبح جمالا ، ويزيد الجمال نضرة وجلالا ، ويفجر فى النفس ينابيع الأمن والفزع والسرور والألم ......» !

«... وليس بشعر مالم يعبر عن عاطفة او يثرها .... وبما أن العاطفة تحتاج إلى لغة حارة تعبر عنها ، فقد استخدمت المحسنات البديعية ، لكن هذه المحسنات صارت مرذولة بالصنعة والتكلف ؛ أما عند شعراء الطبع فتأتى عفوا ، وتكاد لا تحس ؛ فهى جميلة الوقع، معبرة تعبيرا صادقا عن العاطفة .... »

«... وليس الأصل فى الشعر الاستقصاء فى الشرح ، والإحاطة فى التبيين ، ولكن الأصل فيه أن نترك كل شئ للخيال ... »[10]

وتعكس هذه النصوص القليلة ، حين يضم بعضها إلى بعض ، مفهوما بعينه للشعر ، أخذ يدور فى كتابات هؤلاء النقاد دورانا واسعا يلخصه وصف العقاد للشعر بأنه «صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام ؛ والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة ..» .وهى صناعة فيما يرى هؤلاء النقاد الشعراء ، تقوم على أصول ثلاثة هى : العاطفة والخيال والذوق ، وتنطوى على عناصر أخرى فرعية تكملها وتفسرها، من اللغة والأسلوب والأغراض والموضوعات والصور وغير ذلك من العناصر الفنية والموضوعية التى ألحت هذه الجماعة فى الحديث عنها فيما خلفته من دراسات ومقالات .

وليست هذه الأصول والعناصر جديدة فى ذاتها ، أو خاصة بنقد الجماعة وحدها ، ولكنها أصول وعناصر عامة يتردد ذكرها فى سائر المذاهب النقدية الأوربية المعروفة ، من الكلاسيكية إلى الرومانسية والرمزية والواقعية والفنية وغيرها من مذاهب نقد الشعر ، التى تعاقب عليها الفكر النقدى منذ أفلاطون وأرسطو وهوراس حتى العصر الحديث ، ومن ثم فإن محاولة تفسير هذا المفهوم للشعر وتقويمه ورده إلى مصادره لا تتحقق إلا بمراجعة معانى هذه العناصر التى تؤلفه كما تتجلى لنا من خلال تراث هذه الجماعة النقدى ، فى شكليه التنظيرى والتطبيقى .

ونستطيع أن ندخل إلى هذه المحاولة من التفسير والتقويم عن طريق بعض الملاحظات العامة التالية :

(۱) أن هذه الجماعة قد حرصت فى تفسيرها لمعانى هذه الأصول والعناصر على إضفاء صفة «الصدق» عليها وقياسها

بمقاييسه . وقد كان العقاد أكثرهم إلحاحا على «عنصر الصدق» فى كتاباته ، وعلى الرغم من أنه لم يتحدث عن مفهومه للصدق فى الأدب حديثا مباشرا ومفصلا ، فإن إشاراته الكثيرة ، المباشرة وغير المباشرة ، إلى هذا المقياس النقدى يمكن ــ إذا ماجمعت وضم بعضها إلى بعض ــ أن تلقى ضوءا على مفهومه لمعنى الصدق ووظيفته فى الأدب بعامة والشعر بخاصة ؛ فهو يوثق من الصلة بين الصدق والوجدان ، ويراهما عنصرين متلازمين وضروريين لتحقيق الجودة الفنية ، كما يوثق من الصلة بين الوجدان والصدق وبين شخصية الشاعر ونفسيته وظروف البيئة الخاصة والعامة من حوله ، وبين هذه العناصر جميعا ولغة الشعر وأساليبه وصوره ومعانيه[11] . وفى عبارة مختصرة ، إن الصدق الذى تحرص هذه الجماعة على أن تسبر الفن الشعرى بمسباره على حد تعبير العقاد ، هو صدق المشاعر والعواطف والمواقف واللغة ، والمعانى والصور والأساليب والخيال ؛ إنه ببساطة «العصرية والجدة» ، ذلك الهاجس الذى كان يؤرق جماعة الديوان على نحو ماتشخصه كتاباتهم النقدية والإبداعية .

(٢) ولقد كان إيمان هذه الجماعة العميق بمبادئها ، واقتناعها بانحطاط النتاج الشعرى فى بيئات «المقلدين» ، سببا فى غلبة نزعة عدوانية على نقدها ، تتجه إلى هدم التيار التقليدى وتقويضه من ناحية ، وسيادة نزعة تعليمية متعالية ، تسعى إلى فرض مبادئهم «النقدية الجديدة» فرضا على أذواق المبدعين والمتلقين ، وغرسها فى عقولهم ، من ناحية أخرى . وقد تجلت هذه النزعة العدوانية والتعليمية أكثر ماتجلت فى كتابات العقاد عن شوقى ، وكتابات المازنى عن شكرى . وعلى الرغم من أننا سوف نعود إلى مناقشة هذه النزعة النقدية المزدوجة وتقويمها ، فإننا ننقل هنا بعض فقرات من كتابات العقاد والمازنى ، تشخص هذا الاتجاه ، وتكشف إلى أى مدى تحرر أصحابه من قيود الحيدة والموضوعية ، لينطلقوا على سجاياهم فى مهاجمة الشعراء «المقلدين» فى أشخاصهم وعقائدهم وأخلاقهم وفنهم الشعرى ، والإدلال على القراء بثقافاتهم ومعارفهم ، وهدايتهم إلى الذوق الشعرى الصحيح ! فالعقاد يقول فى ختام حديثه عن رواية قمبيز التى نظمها المرحوم أحمد شوقى :[12]

«وقد يحسن أن نختم النقد بهذا الموقف الذى ختمت به الرواية ، فلعل الذين يترنمون بشعر شوقى من غوغاء الأدب يعلمون الآن ماذا ينقصه من أداة الشاعر المتخيل المبتكر ، فيعلمون منزلة الشعر الرفيع ، ويفقهون أنه مركب ليس بالسهل ، وصناعة لا تغنى فيها الطلاوة والنعومة فى الصياغة ؛ فهذه قدرة تكتسب بالمرانة الطويلة ، وتعدو طبقة الملكات الآلية والصناعات اللفظية . أما الشعر الرفيع فهو الخلق والابتكار والقدرة على تصوير الحياة فى صورتها السليمة بلا تشويه ؛ فالخيال الذى لا يرى أو لا يرى الأمور إلا على عكس ما ينبغى أن تكون عليه ، آفة وعيب ، وليس بقدرة ورجحان !

وقد أبى شوقى إلا أن يفرغ جميع نقائصه فى رواية قمبيز ......

ودعنا من عيوبه التى تعنيه فلا شأن لنا بها فى هذا المقام ، وإنما نعتبر بما نراه فى الرواية من تقلب هذا الإنسان بين الناس ، وتحليقه للنقيض والنقيض ، فأما الشعب فهو يتملقه بما لا يضير ذوى النفوذ من دعاء وصخب ! وأما ذوو النفوذ فهو يتملقهم بما يسرهم ويريحهم حين يسمعون مثل قوله (فى المسرحية) : «مولاى ! إن الوفد فى ارتياع .... » .

ويقول المازنى فى مقال بعنوان «صنم الألاعيب» ، مهاجما شخص شكرى وفنه فى كلام كثير نجتزئ منه هذه الفقرات القصيرة التى تشخص هذا الروح العدوانى الذى كان يصبغ نقده بعامة ونقد العقاد بخاصة :

«شكرى صنم ولا كالأصنام ، ألقت به يد القدر العابثة فى ركن خرب على ساحل اليم ؛ صنم تتمثل فيه سخرية الله المرة وتهكم «أرستفانيز السماء» ، مبدع الكائنات المضحكة .

.... قد ركب شكرى الجهل فتكلف مالا يحسن ، أراد أن يكون شاعرا وكاتبا من الطراز الأول ، وظن أن الاجتهاد يغنى غناء الاستعداد ، فلا هو بلغ أية درجة مما طمع ، ولا هو أبقى على خلقه الوادع وقناعته بميسور العيش ومنزل الله ، وحالٌ ألبسه إياها !

ولما كان السقم فى الكلام مرده السقم فى الذهن ، فسنبدأ نقدنا بالدليل الضمنى المستخلص من كتاباته على اتجاه ذهنه ، ثم نعقب ببيان الفساد الذى اكتظت به دواوينه ، ونختم الكلام بتقصى سرقاته وإغاراته على شعراء العرب والغرب جميعا ... » !

(٣) ولم تقصر هذه الجماعة نزعتها التعليمية على محاولة إرساء أصول ومبادئ جديدة لصناعة الشعر ، إنما اتسعت بها لتستوعب وظائف الشعر فى الحياة . ويطول بنا الأمر إذا رحنا نحصى أقوال هذا الناقد أو ذاك حول هذه الوظيفة أو تلك ، فقد تناثرت هنا وهناك فى كتاباتهم النقدية والإبداعية ، مثل أقوالهم عن أى عنصر آخر من عناصر الأدب والشعر التى عرضوا لها . ولكننا نستطيع ، على الرغم من ذلك ، أن نحدد طبيعة هذه الوظيفة بأنها وظيفة مزدوجة ، نفعية ؛ فهم يرون للشعر وظيفة اجتماعية وخلقية ... كما يرون له وظيفة جمالية ؛ وهى وظائف قد

حرصوا على تحديدها من خلال منظورين متقابلين : إنسانى عام وذاتى فردى !

وقد أوردنا فيما مضى شواهد من نقد هذه الجماعة كافية لتشخيص طبيعة هذه الوظيفة المزدوجة للشعر ، واضطرابها بين الذاتية والموضوعية ، ولكنا ــ مع ذلك ــ لا نريد أن يعرى مبحثنا هذا من نص آخر طريف للأستاذ العقاد نشره بعنوان «معراج الشعر» ، يلخص فيه هذا المنظور المزدوج إلى وظيفة الفن الشعرى ، بين الإنسانية العامة والذاتية الخاصة ، فيقول محددا مقاييس الشعر الصحيح (١٣) :

« ... أما هذه المقاييس فهى فى جملتها ثلاثة ألخصها فيما يلى :

فأولها : أن الشعر قيمة إنسانية ، وليس بقيمة لسانية ؛ لأنه وجد عند كل قبيل ، وبين الناطقين بكل لسان ، فإذا جاءت القصيدة من الشعر فهى جيدة فى كل لغة ، فإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد ، وهو أن المترجم لا يساوى الناظم فى نفسه وموسيقاه ، لكنه إذا ساواه فى هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزية من مزاياها **المطبوعة أو المصنوعة** ، كما نرى فى ترجمة «فتزجيرالد» لرباعيات الخيام ....

وثانيها : أن القصيدة بنية حية ، وليست قطعا متناثرة يجمعها إطار واحد ؛ فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه ، ولا تحس منه ثم تغييرا فى قصد الشاعر ومعناه .

وثالثها : أن الشعر تعبير ، وأن الشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع وليس بذى سليقة إنسانية ؛ فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه ، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه ، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير... »

وواضح أن العقاد يحدد وظيفة الشعر من خلال تحديده لطبيعته الفنية ؛ وخلاصة ما يقوله ، إذا صح فهمنا لهذا النص ، أنه يرى فى الفن الشعرى صيغة تجمع بين الذاتية والموضوعية من جهة ، ويرى فى الشاعر ذاتا تجمع بين الفردية والإنسانية من جهة أخرى . وتفسير ذلك ، حين نترجم رأيه فى وظيفة الشعر إلى لغة نقدية حديثة ، أن العقاد يرى فى الشاعر والشعر شيئاً واحدا ، موضوعا وتعبيرا فى آن واحد ! وفى عبارة أخرى إذا أردنا مزيدا من الفهم والتفسير ، أن الشعر يكون «تعبيرا» حين تنعكس على مرآته الصافية عواطف الشاعر وأحاسيسه الفردية والإنسانية ؛ ويكون «موضوعاً» حين يرى قراؤه فيه ذات الشاعر ، أو على حد تعبير العقاد ، «شخصية صادقة لصاحبه» ! أما الشاعرفيكون موضوعا حين يكون قلبه «مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة:جليلة شريفة فاضلة ،أو قبيحة مرذولة وضيعة ... »، ويكون تعبيرا حين ينقل هذه الأحاسيس الفردية والإنسانية إلى أشعاره فى صور صادقة ولغة قادرة على التأثير والإيحاء .

ولقد قامت حول وظيفة الذات والموضوع فى الأدب الإبداعى مناقشات خصبة ، اتخذت فيها المذاهب الأدبية المختلفة من المرآة والمصباح رمزين دالين على هذه الوظيفة أو تلك، على نحو ما نجد فى الرومانسية بخاصة وغيرها من المذاهب التى قامت على أنقاضها بعامة ؛ وهو تراث نقدى ، لا أظن أنا قادرون على الغوص فيه فى هذه المناسبة التى نخصصها لدراسة نقد هذه الجماعة .(١٤)

(٤) ويلاحظ قارئ هذا التراث النقدى ، خصوصا ماكتبه الأستاذ العقاد منه . أنه ينحو منحى تقريرياً خالصا ، وأن الآراء الواردة فيه قد صيغت فى لغة منطقية مشربة بروح فلسفى ؛ وهو ماكانت له آثاره فى إنزال هذه الآراء النقدية منزلة الحقائق الثابتة فى نفس القارئ العادى وعقله ، كما كانت له آثاره فى إيهام كثير من المثقفين بجدتها وصحتها ؛ فهو يقول ، مثلا ، محددا مايعنيه بشعر «الشخصية» الذى أخذ يلح عليه فى كتاباته ، متخذا منه نموذجا فنيا عاليا للشعر المتطور على نحو ماكان يفهمه ويدعو اليه :(١٥)

«وليس هذا ابشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس «الخاصة» إذا أردنا أن نضيق معنى الامتياز . وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذى هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذلك ضرب من المصنوعات غلا أو رخص على هذا التسويم !

والفرق بينه وبين شعر «الشخصية» أن الشخصية تعطيك الطبيعة كما تحسها هى لا كما تنقلها بالسماع والمجاورة من أفواه الآخرين . وهذه هى الطبيعة وعليها زيادة جديدة ، تطلبها أبدا ؛ لأن الحياة والفن على حد سواء،موكلان بطلب «الفرد» أو النموذج الحادث ، أو موكلان بطلب «الخصوص» والامتياز لتعميمه وتثبيته ، والوصول منه إلى خصوص بعد خصوص ، وامتياز بعد امتياز .

وأقرب مانمثل به لذلك زارع يستنبت صنوف الثمار لينتقى منها «المميز» فى صفة من الصفات المطلوبة ، فإذا عثر بالثمرة الواحدة التى وصل فيها إلى غرضه،قومها وحدها بعشرات الأفدنة من الثمرات الشائعة عند غيرها ؛ لأنه بهذه الثمرة الواحدة يستأثر بالطلب والإقبال ، ويغض على ثمرات الشيوع والعموم ! وهكذا «الشخصية الممتازة» فى عالم الشعر أو عالم الحياة عامة : هى

عندنا وعند الحياة التي أنشأتها اقوم من جميع المشبهات الشائعات ، وإن كن جميعا مطبوعات غير مقلدات ولا زائفات»

ويمثل العقاد لشعر الشخصية بأبيات ينتزعها انتزاعا من قصيدة طويلة للمتنبي ، فيقول :

«... وسوء الظن بالناس شعور يخامر جميع المجربين المحنكين ، الذين عركوا الزمان وخبروا تقلبات القلوب ، ونفذوا إلى خبايا السرائر ؛ ولكن المتنبي وحده هو الذى يقول حين يسيء الظن بالناس :

ومن عرف الأيام معرفتي بها
وبالناس روى رمحه غير راحم !
فليس بمرحوم إذا ظفروا به
ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم !

وهو كلام طبيعة لا زيف فيها ، بل هو كلام تجريب لا شك فيه ، ولكنه تجريب المتنبي خاصة دون سائر المطبوعين وسائر المجربين ، لأنه الرجل المغامر الطواف الذى عاش فى زمان الدول الدائلة والمطامع الغادرة ، ولقى الناس فى ميدان الشح والتربص والمخاتلة ، وتعود أن «يتفلسف» فى تسويغ أخلاقه بفلسفة «الطبع» لا بفلسفة الأخلاق ولا بفلسفة العرف ولا بفلسفة الدين ....»

وهذه أفكار نقدية ، على الرغم من نزعتها الفلسفية والعلمية ، وصياغتها المنطقية البارعة ، لا تقترب كثيرا من النقد بمفهومه الدقيق ، الذى يتوخى تفسير النصوص الأدبية والكشف عن مقوماتها الفنية وتقويمها فى ذاتها . وهى أفكار ، مع ذلك ، لا يستطيع القارئ فهمها وتقويمها تقويما صحيحا إلا حين يجردها من نزعتها الفلسفية وصياغتها المنطقية ، وينفى عنها الفروض المسبقة التى تقوم عليها ، والقياس المنطقى «المضلل» فى بعض الأحيان .

ولعلنا نستطيع الآن ، فى ضوء ماقدمناه من تلخيص لآراء جماعة الديوان فى الشعر ومقوماته ومقاييس نقده ، وما سجلناه على ذلك الفكر النقدى من ملاحظات عامة ، أن نقرر بوضوح أننا لسنا بإزاء نظرية متكاملة فى مفهوم الشعر ونقده ، ولكننا بإزاء أفكار وآراء نقدية عامة ، ولَيدة قراءات متنوعة فى الأدب والنقد ، جرت على أقلام هذه الجماعة فى مناسبات مختلفة ، وشقينا فى جمعها من مظانها من الكتب والمقالات والأحاديث ؛ ذلك أنهم لم يعنوا بتوضيح «نظريتهم» فى دراسة مستقلة ، على كثرة ما خلفوه من دراسات ومؤلفات ، إلا المازنى الذى ألف كتابا فى «الشعر : غاياته ووسائطه» ، لا يضيف إلى هذه الأفكار المتناثرة فى كتاباتهم جديدا ، ولا يغير من هذه الحقيقة شيئا .

وإذا رحنا نتتبع أصول هذه الأفكار النقدية ونكشف عن مصادرها القديمة والحديثة ، ألفيناها تتوزع فى نوعين من الكتابات : **الأولى** ، قديمة : كلاسيكية وعربية . **والأخرى** ، حديثة ، عربية وأجنبية :

أ ـ أما المصادر القديمة فيمكننا التماس المصادر الكلاسيكية منها فى كتابات جيلين هما على وجه التحديد جيل الرواد من فلاسفة اليونان والرومان ، وهم : أفلاطون وأرسطو وهوراس ، وجيل الكلاسيكيين الأوربيين الذين تلقوا هذا التراث الكلاسيكى وشرحوه وقننوه وقاموا بالتزام أصوله وقواعده فى الشعر والمسرح والنقد . وإلى كتابات هذين الجيلين تعود أصول هذه النزعة الكلاسيكية الغالبة على تراث هذه الجماعة النقدى ؛ وهى نزعة وإن كانت تتراءى لنا من خلال صياغتها العربية فى صورة مختلفة بسبب فقدانها لبعض خصائصها المميزة ، فإن المتأمل فيها لا يلبث أن يكتشف أن هذا الاختلاف ظاهرى ، وأن هناك ما يصلها بأصولها التى انحدرت منها . ونستطيع تلخيص المظاهر الكلاسيكية المشتركة بين تراث جماعة الديوان وتراث الكلاسيكيين النقدى فى ثلاثة أصول عامة ، ينطوى كل منها على عناصر أخرى فنية وموضوعية ، هى : النزعة العقلية ، والنزعة التعليمية (أو الخلقية) ، والطبيعة البشرية .

وفيما يتصل **بالعقل** فقد جعل الكلاسيكيون له مكانه عظيمة فى آدابهم ، ووكلوا إليه كل شيء تقريبا يتصل بالعملية الإبداعية ، من التقرير والتفسير وسبر أغوار النفس الإنسانية ، إلى تهذيب الانفعالات وتخليصها من كل ما هو زائف وكاذب ، وتنظيمها تنظيما خاصا . وليس العقل الكلاسيكى عقلا تجريديا خالصا ، ولكنه عقل تحليلى ، يمتزج فيه الفكر بالمشاعر امتزاجا متوازنا . وقد جعل ذلك من العقل «رقيبا» صارما على الخيال ، والعواطف ، والوصف . وقد عبر الكلاسيكيون عن هذه «الرقابة» تعبيرا طريفا ، فرأوا فى الأدب عربة «هى عربة الخيال ، يجرها فرس جموح هو الانفعال ، ويتولاها حوذى صارم هو العقل»[١٥] ! رمزا على سيادة العقل وتحكمه فى الصناعة الفنية ؛ وهما سيادة وتحكم كانت لهما آثارهما المتمثلة فى انفصال الصورة فى الأدب الكلاسيكى عن نشاط الخيال ، وجنوحها ، بسبب ذلك ، إلى المحاكاة الصادقة ، واعتبار «الطبيعة نموذجا للفن ومعيارا له ، وإن أكملها الفن بوسائله . فالفن يجمّل الطبيعة ويزودها ويهذبها ، ومن ثم فإن سر عظمة الشعر وقوته فى صدق الشاعر بصدق تمثيله للتجربة أو معاناته لها بنفسه ، على نحو ما يرى أرسطو وهوراس ![١٦]

وقد كان أرسطو أقدم النقاد الكلاسيكيين الذين ألحوا على الوظيفة التعليمية والخلقية للأدب ، **أولا** ، من خلال الصلة

الوثيقة التى يقيمها بين الشعر وسائر الفنون الأخرى من الموسيقى والرسم والرقص والغناء ؛ فهو يرى أن هذه الفنون «لا تقتصر وظيفتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجدانات والانفعالات ... » عن طريق المحاكاة التى تتخذ بالضرورة واحدا من طرق ثلاث : «أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع ؛ أوكما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أوكما يجب أن تكون»[17] . **وثانيا** ، من خلال ما ينسبه إلى «المأساة والملهاة» من وظائف خلقية تبلغ ذروتها فيما يسميه Catharsis » نتيجة ما تثير الأولى من مشاعر الخوف والرحمة فى النفوس ؛ والثانية من انفعالات الضحك والسرور !

ومن هذه الوظيفة الخلقية والتعليمية المزدوجة نبعت مبادئ التزم بها الكلاسيكيون التزاما صارما ، وتأثرت بها جماعة الديوان تأثرا واضحا ، يهمنا منها مبدآن هما : النزوع إلى الإنسانى المطلق ، والنفور من كل ما يأنف منه الذوق العام . فهم يرون أن وراء كل فردى خاص ، إنسانى عام ، ومن ثم فلا نقع فى المسرحيات الكلاسيكية على نماذج بشرية خاصة أو شاذة ، ولكن على نماذج إنسانية عامة ؛ «فالبخيل الذى رسمه موليير ، مثلا ، لا يمثل ذاته ، بل كل بخيل آخر» فى أى بقعة من العالم يمكن أن يوجد فيها ؛ كما أن تجارب الحب فى الأدب الكلاسيكى ، تجارب إنسانية عامة ، تنفصل فيها الذات عن الموضوع ، فالذات تراقب وتنفعل وتعبر ، ولكنها لا تمتزج بالموضوع امتزاج الرومانسى الذى يصدر عن تجارب خاصة تجعل من أدبه أدبا ذاتيا منغلقا على مواقف وأحاسيس فردية . وفى اختصار إن «الكلاسيكيين» ينفرون مما ينفر منه الذوق العام من الألفاظ النابية ، وصور الفتك والتهتك ، ومغامرات اللذة فى تفاصيلها الواقعية ؛ فكل ما يحرص الذوق المهذب على كتمانه يكتمه الفن ويأنف من ذكره ![18] ولذلك خلت مسرحياتهم أو كادت من مشاهد العنف والقتل وسفك الدماء ، مستعيضين عنها بالإشارة والتلميح .

وينحصر مفهوم الشعر عند أرسطو فى «المحاكاة» ، أى تمثيل أفعال الناس ما بين خيّرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال فى تولد بعضها من بعض[19] ــ ولذلك وجب على الشاعر «ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ؛ لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا ... وأن يضع نصب عينيه ، قدر المستطاع ، المواقف التى يرتبها ؛ فبهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولا يند عنه شئ مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب»[20] . ويقرر أرسطو «أن أقدر الشعراء تعبيرا عن الإيحاء أولئك الذين تتملكهم العواطف . وأقدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه ، ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين فطرة ، أو من شأن ذوى العواطف الجياشة ؛ فالأولون أكثر تهيؤا للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون قديرون على الاستسلام لنشوة الجنون الشعرية»[21] . وواضح أن أرسطو لا يقصد بالطبيعة التى يتحتم على الشعراء محاكاتها ، العالم المادى الذى يقع خارج النفس الإنسانية ، ولكن الطبيعة التى يقصدها هى طبيعة النفس الإنسانية بما تنطوى عليه من غرائز ومشاعر وأحاسيس بشرية وإنسانية عامة . وتعبير الشاعر عن الطبيعة الإنسانية يقتضى منه خبرة عميقة بخصائصها ؛ وهى خبرة يجب ان تمكنه من «انتخاب الجوهرى ، وإسقاط المظهرى» .

وقد كان لجهود أرسطو فى التقنين لفن الشعر أثره العظيم فى وضوح أصول المذهب الكلاسيكى فى الأدب والنقد ؛ وهو مذهب قد اتخذ فى أوربا إبان عصر النهضة طابع التقديس لقواعد ارسطو ، على نحو خلق روحا فكريا وأدبيا عاما لدى الأدباء والنقاد ، ينزع إلى احترام التقاليد الأدبية القديمة والصدور عنها ؛ وهو ما جعل من الكلاسيكية أدب التقاليد بحق ، على عكس المذهب الرومانسى الذى يعد ادب الثورة على التقاليد بغية تغييرها .

وحين نترك المصادر الكلاسيكية الاوربية إلى المصادر العربية القديمة التى تأثرها جماعة الديوان تأثرا واضحا فى تراثها النقدى ، نجد أنفسنا فى مواجهة تراث أدبى آخر لا يقل «كلاسيكية» عن تراث أرسطو وهوراس ، وتراث غيرهما من أدباء عصر النهضة ونقاده . ونستطيع أن نحصر هذا التراث العربى فى مصدرين : **الأول** إبداعى ، يتمثل فى تراث الشعراء القدماء من جاهليين وأمويين وعباسيين ؛ **والثانى** نقدى ، تشخصه كتابات النقاد العرب المشهورين من أمثال الآمدى والجرجانى وابن قتيبة ، وابن رشيق ، وابن طباطبا وحازم القرطاجنى ... وغير هؤلاء من البلاغيين واللغويين ونقاد الشعر المعروفين .

ومن الملاحظ ، فيما يتصل بالشعر العربى القديم ، وهو المصدر الأول ، أن جماعة الديوان قد استقت مثلها الأعلى فى الشعر الذى ظلت تتغنى به وتدعو إليه فى كتاباتها المختلفة ، من شعر كبار الشعراء العرب الذين شهروا فى تاريخ الشعر القديم ولعبوا ، لهذا السبب أو غيره ، دورا بارزا فى حركة التطور الشعرى على أيامهم . وفى عبارة مختصرة إن العقاد والمازنى وشكرى ــ على عكس ما يشيع فى أوساط المثقفين عنهم ــ قد اتخذوا من الصيغة الشعرية القديمة ، لغة وأسلوبا وصورا وأوزانا ، إطارا ثابتا لقصائدهم الشعرية . فليس من قبيل المصادفة ، إذن ، أن يتفق هؤلاء النقاد الثلاثة على الإعجاب بشعر طائفة معينة من الشعراء القدماء من أمثال : ابن أبى ربيعة ، وجميل بثينة ، وكثير عزة ، وأبى نواس ، وبشار ، والمتنبى ، والبحترى ، وأبى العلاء المعرى ، وغيرهم من الشعراء المشهورين ، ويفردوا لدراستهم المقالات الكثيرة والكتب : فيكتب العقاد عن جميل بثينة وعمر بن أبى ربيعة ، وأبى الطيب المتنبى وأبى نواس .... كما يكتب المازنى عن بشار ،

وابن الرومى ، والمتنبى ؛ ويكتب شكرى عن البحترى ، والشريف الرضى ، وابن الرومى ، وأبى تمام ... ونختار من هذه الدراسات فقرتين قصيرتين تشخصان هذا الولع بالشعر العربى القديم ؛ الأولى من مقال طويل للأستاذ عبد الرحمن شكرى فى «ابن الرومى الشاعر المصور» :[٢٢]

«وأبدع منها وأعظم قصيدته التى مطلعها :
يا ضارب المثل المزخرف مطربا ....
وعندى أن هذه القصيدة من أعظم وأجل قصائده، وكل منتخبات من شعره لا تشملها تعد ناقصة ، وفيها يحث على مغالبة النفس لطباع الشر ، وعلى تنمية طباع الخير. وقد بلغت قوة التصوير عند ابن الرومى مبلغا جعله يصور الطبيعة وكأنها من الأحياء ، وربما كان ولوعه بذلك أكثر من ولوع شعراء العربية الذين كانوا يجردون من الجماد أشخاصا ، فيخاطبون الليل أو السرى أو الرياح أو النجوم أو الربوع والأطلال أو الفراق ، فيحدثونها وتحدثهم . وهذه الصفة من قبيل تلك الصفة فى ابن الرومى ، وإن كان إحساسه بحياة الطبيعة أعم وأشبه بطريقة الشعراء الآريين . وليس شبه ابن الرومى بالشعراء الآريين مقصورا على إحساسه بحياة الطبيعة وإشاعة المعنى فى أكثر من بيت ، وتقصى أجزاء المعنى ، بل هو يشمل أيضا تفضيلة فكاهة الصور الخيالية ومعانيها على الفكاهة اللفظية والشكلية ....»

والثانية من مقال للأستاذ العقاد فى «فلسفة المتنبى» ، جاء فيه بأبيات له فى الحكمة ثم علق عليها بقوله :[٢٣]

«... فتأمل هذه الأبيات ، ألا ترى أنه قد قرن كل حكم فيها بسببه أو بتفسيره ، وبإقامة الدليل الذى ينفى الغرابة عنه؟ ! أليس العقل هنا مساوقا للطبع لتعزيز حكمه وتسويغ نظره ، وتمحيص المساعدة الطبعة السمحة له؟ فمذهب المتنبى فى الحياة ثمرة هذا التزاوج بين طبعه وعقله ، ونتيجة القدرة على استيعاب مؤثرات الحياة جميعها أو هضمها هضما تغتذى به السليقة والذهن فى وقت معا . وهذه هى صيغة المذاهب التى تستنبط من أقوال الشعراء ، وتحمل فى أطوائها حجة الشعر والفلسفة التى تفتح لها منافذ القلوب والعقول» !

وقد حرصت جماعة االديوان فى كتاباتها تلك على أن يطلقوا على الشعراء القدماء ألقابا وأوصافا ، على طريقة قدامى اللغويين والنقاد العرب ، تشخص طبيعة الصناعة الشعرية عندهم ، من مثل : أبو الطيب المتنبى حكيم الشعراء ، والبحترى أمير الصناعة ، وأبو تمام شيخ البيان ؛ كما حرصت على ملاحظة النزعة العقلية فى صياغة المعانى ، والصدق فى التعبير عن العواطف الواقعية فى تصوير ظواهر الطبيعة ، بوصفها ظواهر مميزة تشخص المثل الشعرى الأعلى الذى يدعون إلى تحقيقه ! ولا نحتاج الى تأكيد هذه الحقيقة ، وهى أن الشعر العربى القديم «شعر تقاليد» بكل ما يعنيه هذا المصطلح من معنى ؛ فقد واجهت حركات التجديد فيه مقاومة عنيفة من النقاد واللغويين والبلاغيين الذين اعتبروا كل أشكال التجديد ، سواء فى المعانى والأغراض وأساليب المجاز ... خروجا على تقاليد الشعر الموروثة ، وإهدارا لما يسمونه «عمود الشعر» ، أى تلك المقومات الفنية التى انحدرت إليهم من تراث الجاهليين ، وظلت ـ لذلك ـ حركات التجديد فى الشعر القديم محصورة فى شكل بعينه هو ، من الناحية الموضوعية ، انفصال بعض الأغراض عن غيرها فى القصيدة القديمة لتصبح موضوعات لقصائد كاملة ، كالغزل فى شكليه العفيف والصريح ؛ ومن الناحية المجازية والمعنوية ، اتخذ التجديد شكل توليد فى المعانى ، وتحريف فى الصيغ البلاغية ، على نحو ما تشخصه أشعار الأمويين والعباسيين.[٢٤] وقد انتقلت هذه التقاليد ، لغة وأسلوبا ومجازا ومعانى وأوزانا ، إلى شعر هذه الجماعة ؛ فعلى الرغم من إلحاحهم على «دعوى التجديد» ، وإسرافهم فى «العدوان النقدى» على شعراء التقليد ، فقد التزموا فى نظم قصائدهم ، بالصيغة التقليدية التزاما مخلصا ، كما اتخذوا من مقوماتها الفنية مقاييس نقدية يقيسون عليها شعر المقلدين فى دراستهم التطبيقية حول شوقى خاصة وغيره من المعاصرين له من شعراء التيار التقليدى عامة ؛ وهو ما سوف نخصه بوقفة متأنية فى تفسيرنا لاتجاه هذه الجماعة الفنى على نحو ما يتراءى لنا فى نتاجهم الإبداعى من الشعر .

والنقد العربى القديم ، وهو المصدر الثانى الذى طبع ذوق هذه الجماعة الفنى بطابع «كلاسيكى» ، يتجلى بوضوح فى مظهرين عامين : تفسيرهم لبعض القضايا الفنية التى أثاروها حول الشعر ، كالطبع والصنعة ، الوحدة العضوية ، والقديم والحديث ، والتقليد والتجديد ، كما يتجلى فى نوعية المقاييس النقدية التى صدروا عنها فى دراسة شعر شوقى وتقويمه من الناحية الفنية .

وفيما يخص المظهر الأول ، أعنى تفسيرات هذه الجماعة لقضايا الشعر الفنية ، فقد أفضنا فى الحديث عنها فى مقال خصصناه لرصد «الأصول الكلاسيكية فى نقد الشعر عند العقاد» خاصة وجماعة الديوان عامة ، وانتهينا فيه إلى نتائج توصلنا إليها عن طريق المقابلة بين نصوص من نقد هذه الجماعة ونقد القدماء . ولا نظن أنا فى حاجة هنا إلى أن نعيد ما قررناه هناك ، وهو أن هذه القضايا وإن اشتركت فى إثارتها ومعالجتها سائر المذاهب النقدية فى الشرق والغرب ، فإن معالجة العقاد والمازنى وشكرى لها ، قد نبعت من وجهة نظر عربية استمدوها

من تراث النقد العربى القديم ،(٢٥) فليس من قبيل المصادفة أن تماثل آراء هؤلاء وأولئك إلا إذا كان ذلك التماثل نتيجة نظر عميق فى تراث العرب القدماء من النقد . وما لنا نبعد ولدينا من اعترافات اثنين من هذه الجماعة ما يغنى عن أية شهادة أخرى ؛ فالمازنى يقول فى مقالة بعنوان «الأدب والخلود» ، محددا دور الكتب فى ثقافته ونتاجه النقدى والإبداعى ، ناعيا على نفسه هذا الجانب التقليدى من ثقافته :(٢٦)

«... ومن متناقضات ذلك العهد أنى كنت من أعظم الكتاب تحمسا للدعوة إلى تحرير الأدب العربى من رق التقليد ، وإن كنت أنا لا أعدو أن أكون نسخة مختصرة لكل قديم من الآراء والمذاهب والإحساسات والخوالج ....
والواقع أنى لم أكن إلا كشكولا فيه خليط مضطرب غير متسق من الآراء المستمدة أو المولدة من هنا وههنا .. » !

وكشف شكرى فى مقال نشره فى الرسالة عام ١٩٣٩ بصورة أوضح عن مصادر ثقافته العربية القديمة ، تلك التى كونت هذا الجانب التقليدى أو «الكلاسيكى» من نقده وذوقه :(٢٧)

«... وقد وجدت فى مكتبة أبى كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ المرصفى الكبير ، وكان فى الجزء الثانى من كتاب الوسيلة مجموعة صالحة من شعر الشعراء ، وكان به قصائد كثيرة للبارودى والشعراء الذين احتذى البارودى طريقتهم فى قصائد مختلفة ... وقد أفادنى الشيخ المرصفى الكبير ... فاذا كنت مدينا لأحد فأنا مدين للشيخ المرصفى الكبير بما أفادنى فى كتاب الوسيلة الأدبية ، ومدين للشعراء الذين اختار لهم .... »

وهذا النوع من الإطراء الذى يضفيه عبد الرحمن شكرى على كتاب الوسيلة الأدبية ومؤلفه الشيخ المرصفى ، له دلالته فيما نحن بصدده من البحث عن المؤثرات القديمة فى نقد هذه الجماعة . وإذا ما عرفنا أن «الوسيلة الأدبية» ليس كتابا فى الأدب القديم وحده ، ولكنه كتاب فى الأدب والنقد وما يتصل بهما من علوم البلاغة واللغة ... استطعنا أن نفهم مغزى إشارة شكرى إليه ، واحتفاله به ، واعتباره إياه مصدرا أصيلا من مصادر ثقافته ،وأن ندرك قيمة هذا الكتاب وعظم تأثيره على هذا الجيل من الشعراء والكتاب والنقاد . فليس هناك من شك فى أن جماعة الديوان قد اتخذت منه هاديا إلى معرفة التراث العربى القديم ، شعرا ونقدا وبلاغة ، على ما يحدثنا شكرى فيما نقلناه عنه ؛ فلم تكن لهذه الجماعة فى مراحل نشأتها الثقافية المبكرة معرفة منظمة بالأدب العربى القديم ، تهيء لها اكتشاف منابعه الثرة ، وتذوق نصوصه ، والتعرف على قضاياه الفنية واللغوية ، على هذا النحو الذى تهيأ للشيخ المرصفى . كان لابد لهم إذن من «حَادٍ» حاذق إذا صح هذا التعبير ، يحدوهم فى طرق الثقافة العربية القديمة المتشعبة ، ويدلهم على منابعها . وكما قدم كتاب «الوسيلة الأدبية» التراث النقدى والشعرى القديم لهؤلاء النقاد ، فقد قدم لهم فى الوقت نفسه تراث البارودى من الشعر ، من خلال القصائد التى اختارها منه المرصفى بذوقه العربى السليم ؛ وبذلك هيأ لهم هذا الكتاب فائدة مزدوجة : معرفة التراث العربى القديم فى نماذجه العالية وتذوقه من ناحية ، والوعى بأهميته فى حركة التطور الشعرى على نحو ماتمثلها تجربة البارودى الإبداعية التى نقلها إليهم المرصفى ، من ناحية أخرى !

(ب) أما المصادر الحديثة لهذا النقد التنظيرى فيمكن التماسها فى مصدرين كما قلنا :

الأول ، كتابات المعاصرين لجماعة الديوان ، الذين اتصلوا ، بطريق أو بآخر ، بالثقافة الفرنسية التى انفتحت عليها البيئة المصرية والشامية فى تلك الحقبة المبكرة من حياتها الثقافية .
والثانى ، تراث الحركة الرومانسية ، من الشعر والنقد ، فى الأدب الإنجليزى خاصة .

ولا أظن أننا نجاوز الحقيقة حين نقرر أن الدعوة الى تجديد الحياة الأدبية عامة ، وتحقيق العصرية للشعر العربى الحديث خاصة ، لم تكن مقصورة على البيئة المصرية وحدها ؛ أو أن «دعاة التجديد والعصرية» لم يظلوا صامتين إلى أن ظهرت «جماعة الديوان» فبعثت فى نفوسهم الإحساس بالحاجة إلى تغيير حياتنا ، وتجديد ثقافتنا ، وتخليصها من شوائب التقليد ، فاتبعوهم فى ذلك وترسموا خطاهم فيما كانوا ينادون به من آراء ويذيعونه من أفكار . فعلى العكس من ادعاءات جماعة الديوان ومبالغات مناصريهم(٢٨) ، كانت الحاجة إلى تجديد حياتنا الثقافية والأجتماعية والدينية ، وتنظيم صلاتنا بالحضارة الحديثة فى أشكالها المختلفة ، شعورا عاما يخامر نفوس المثقفين فى مصر وغيرها من الأقطار العربية الأخرى ، التى كانت قد قطعت شوطا فى الاتصال بالآداب الغربية الحديثة ، كما كان يحدث فى سورية ولبنان ؛ وهو شعور أنتج فيضا من كتابات المصلحين والمجددين من رجال الفكر والأدب والدين ، قبل أن تظهر جماعة الديوان إلى الوجود وتنشر شيئا من نقدها وشعرها على القراء !

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نرصد «حركات التجديد الكبرى» التى عمت بعض أقطار العالم العربى ، مكتفين هنا ، فيما يتصل بمصر ، بتسجيل هذه الحقيقة ، وهى أن الدعوة إلى التجديد قد بدأت فيها بداية مبكرة تعود إلى عصر محمد على ، مؤسس مصر الحديثة الذى كان يؤمن بأن تحقيق التطور الذى ينشده لن يتم إلا بتوثيق الصلة الحضارية بين مصر وغيرها من الأقطار الأوربية التى قطعت شوطا كبيرا فى التقدم العلمى

والثقافى. وقد اتجه، لتحقيق هذه الغاية، إلى إرسال البعثات المختلفة إلى فرنسا خاصة، لنقل العلوم العسكرية التى كان يحس بحاجته إليها لتحقيق طموحاته فى داخل مصر وخارجها. وقد أثمرت سياسة إرساله البعثات لا فى نقل العلوم العسكرية وحدها، ولكن فى تهيئة الظروف لاحتكاك واتصال مستمرين بين الثقافة العربية التقليدية والثقافة الفرنسية المتطورة من ناحية، ونمو الوعى الثقافى بقيمة الترجمة فى ذاتها، وأهميتها فى تحقيق التطور الذى كانوا يتطلعون إليه من ناحية أخرى. فأنشئت إدارة للترجمة، وأسست مدرسة عالية لتخريج المتخصصين فيها. وقد ازداد الوعى بدور الثقافة العربية فى التطور، ودور الترجمة فى نقلها، بعد ظهور الصحافة التى جذبت إلى الكتابة فيها كثيرا من المثقفين المصريين وغيرهم من العرب الذين هاجروا إلى مصر وأقاموا فيها لسبب أو لآخر، على نحو مهد بحق لظهور حركة ثقافية وإصلاحية واسعة، كانت لها آثار عميقة على الحياة الأدبية والفكرية والدينية والسياسية والاجتماعية، على نحو ما نجد فى كتابات الرواد من مقالات وكتب وترجمات. وهى كتابات، خاصة ما كان ينشر منها فى الصحف والمجلات، يمكن حين تجمع وتدرس أن تكشف لنا، فى جانبها الأدبى، عن حركة نقدية خصبة أقدم بكثير من حركة أصحاب الديوان، كان أصحابها يزاوجون بين معرفتهم الدقيقة بالثقافة العربية القديمة، واطلاعهم الواسع على الثقافات الأوربية الحديثة، التى أخذوا يصدرون عن تراثها الأدبى والنقدى فيما كانوا يذيعونه من آراء، ويثيرونه من قضايا، حول الدعوة إلى تطور الأدب العربى الحديث.(٢٩)

وعلى الرغم من أن تراث هذه الحركة النقدية الإصلاحية، إذا صح هذا الوصف، لا يزال حبيسا فى صفحات الصحف والمجلات الأدبية التى كانت تصدر فى ذلك الوقت، فان ما لدينا من نصوصها وهو قليل، يمكن أن يشخص لنا طبيعة هذا التيار النقدى الذى انتظم البيئة المصرية والشامية قبل ظهور جماعة الديوان، وألقى بظلاله على الحركات الأدبية التى تعاقبت على هاتين البيئتين، ومن بينها حركة جماعة الديوان، وجماعة أبوللو.... ونستطيع فى حدود هذا القليل أن نحدد غاية هذه الحركة النقدية فى «البحث عن صيغة عصرية» للأدب العربى الحديث عامة والشعر منه خاصة، يتخلص فيها من الطريقة القديمة بصورها وأخيلتها ومعانيها وأغراضها، وشكلها الموسيقى الرتيب كما يتمثل فى وحدة الأوزان والقوافى وبناء القصائد الشعرية.

ومن هذه النصوص مقالة طويلة منشورة فى المقطم (أول ديسمبر ١٨٩١) عنوانها: «الشعر والشعراء» يناقش فيها كاتبها مشكلة البحث عن «صيغة عصرية» للشعر العربى الحديث عن طريقين: الأول، تاريخى يرصد تطور الشعر العربى القديم وانتقاله من الفنية إلى التقليدية على أيدى شعراء العصور المتأخرة الذين أسرفوا فى استخدام الصيغ البلاغية وتوليدها، وترديد الصور والمعانى القديمة وتحريفها، مما سببا فى تعرية أشعارهم من هذا الجمال الفنى الذى تشخصه أشعار الجاهليين. والثانى، فنى، قوامه المقابلة بين «انحطاط» الشعر العربى وترديه فى هوة التقليد، و«رقى» الشعر الأوربى وانطلاقه المستمر فى طريق التطور الخلاق؛ متخذا من هذه المقارنة سببا إلى الدعوة لتحقيق صفة «العصرية» للشعر العربى عن طريق الانفتاح على الآداب الأوربية الحديثة، والاستفادة مما حققته من تطورات فنية. وننقل هنا فقرات من هذه المقالة لنرى كيف بدأت الدعوة إلى تطور الشعر قبل جماعة الديوان بوقت طويل:(٣٠)

«قال أبو نصر المقدسى: الشعر ديوان العرب، ومعدن حكمتها، وكنز أدبها، وقيل النثر يتطاير تطاير الشرر، والشعر يبقى بقاء النقش فى الحجر.......

وقال باكون الفيلسوف الإنكليزى: «حسبك شاهدا على خلود الشعراء العظام أنه مرعلى أشعار هوميروس ألفان وخمس مائة عام ولم يفقد منها كلمة ولا حرف، لكن كم من قصر وهيكل وقلعة ومدينة أخنى عليها الدهر فى هذا الزمان الطويل، وجعلها أثرا بعد عين. ولقد يتعذر علينا حفظ صورة قورش وقيصر وغيرهما من الملوك والعظماء، ولكن الصور التى يصورها الذكاء، والرسوم التى ترسمها القرائح، ترسخ فى بطون الأوراق آمنة من نكبات الدهر وكرور الأيام ....

وللشعر مقام فى النفوس وسحر فى العقول؛ ولقد اعترف له الجميع بهذه المزية فى مشارق الأرض ومغاربها، وفى قديم الأيام وحديثها... قال السرجون لبك: كم من مرة تنهكنا الأتعاب وتقلقنا الهموم فنأخذ أشعار هوميروس أو هوراس أو شكسبير أو ملتون، ولا نكاد نقرأ صفحة منها حتى تنقشع من أمامنا غيوم الغموم، وتحل عقد الأعصاب، وتنتعش منا النفوس، وتتجدد فينا القوى، وتعود إلينا مهجة الحياة ولذتها. وقال عمر بن الخطاب: الشعر جزل من كلام العرب، يسكن به الغيظ، وتطفأ به الثائرة، ويبلغ له القوم فى ناديهم. وقال كلوردج الكاتب الإنجليزى: الشعر سكن خاطرى، وضاعف مسراتى، وحبب إلى العزلة، ورغبنى فى اكتشاف كل منقبة وجمال فيما حولى ....

«وقد كان شعراء العرب فى الجاهلية .... يصفون ما يشاهدونه وما يشعرون به وصفا طبيعيا بليغا خاليا من التكلف والتعقيد، لا كأكثر المحدثين الذين يصفون الحجاز وهم فى الشام ولم يدخلوا

الحجاز ، ولا اكتحلت عينهم بمرآه ، ويشببون بآرام رامة وهم لم يروا ريما ولا عرفوا له شبها ، ويتغزلون بالغيد الحسان وهم شيوخ طاعنون ولم يروا غادة ولا فى المنام ....

أما الحدثون فقد اتبع أكثرهم خطة واحدة فى الغزل والمدح والرثاء ، فيبتدئ الشاعر منهم بوصف غادة فيشبه شعرها بالليل ، وجبينها بالصبح ، وحاجبها بالسيف ، وعينها بالنرجس ، ووجنتها بالورد ....

وينتقل إلى الممدوح فيدعى أنه أسد فى الشجاعة ، وحاتم فى الكرم ، وبحر فى الجود ....

هذا من قبيل شعراء العرب ، أما شعراء الأوربيين فالذى نعلمه من أمرهم أن فحولهم لم يتبعوا خطة التقليد ، بل ما زالوا إلى عهدنا يطلقون العنان لجياد القرائح لتجول فى عالم الحقيقة ، وتغوص فى بحار المجاز تنتقى درر المعانى .. وتتخير من الحوادث والأحاديث ما يهذب الأخلاق ويدمث الطباع ، ويغرى باتباع الفضائل واكتساب المحامد . وترى سلسلة الشعراء عندهم متصلة ....

هذا وقد استشارنا بعض النابغين من شعراء عصرنا فى طريقة لفك الشعر العربى من ربقة القيود التى تقيد بها . فأشرنا عليهم بترجمة أشعار هوميروس وملتون وغيرهما من فحول الشعراء ، فعملوا بمشورتنا ، فإذا أتيح لهم أن ينظموا هذه الأشعار فيغادرون الطريقة التى اتبعوها حتى الآن ، ويتبعون طريقة الأوربيين .... »

وقد كانت هذه النزعة التقليدية الغالبة على الشعر المصرى الحديث فى تلك الحقبة مثار مناقشات خصبة أخرى على صفحات المجلات الأدبية ، منها مقالتان منشورتان فى المقطم حول : « الشعراء المحافظون والشعراء العصريون » ؛ ينعى فى **الأولى** (يناير ١٩٠٢) الأستاذ نجيب شاهين على الشعراء « أنهم آخر من يفكر فى خلع القديم والتزين بالجديد ذى الطلاوة ؛ فمن كل زمرة الشعراء والمتشاعرين الذين ينظمون الشعر أو يدعون النظم ، لا تكاد ترى واحدا فى المئة يحاول مجاراة العصر ونبذ القديم واقتباس الجديد وتقليد العصريين من الأمم الأخرى . والسبب فى ذلك اقتصار شعرائنا على درس الشعر العربى ، وعدم الاحتفال بدرس الشعر الأجنبى ، إما لأنهم يجهلون اللغات الأجنبية ، او لأنهم يزدرون الشعر الأجنبى ويحسبون أن آلهات الشعر لا توحى به إلا إليهم ..... فما أحرى الشاعر المصرى أن يتناسى وجرة وماءها ، ويتغزل بالنيل ما شاء ... وهو أبو مصر وروحها وحياتها وسبب وجودها ... بل ما أجدر الشاعر العراقى أن يقف شعره على مدح الفرات أبى الممالك القديمة الأثيلة ، ممالك الكلدان وآشور وبابل ، بل ما أخلق الشاعر الشامى أن يسدل حجب النسيان على وجرة والعذيب وعنده عيون لبنان وينابيعه الشهيرة ... !

ويرد الأستاذ أسعد داغر ، فى المقالة الثانية (فبراير ١٩٠٢) ، تخلف الشعر إلى تخلف اللغة العربية وعجزها ، فى صورتها القديمة ، عن أن تمد الشاعر بالمفردات القادرة على نقل أفكاره ومعانيه ، والتعبير عن عواطفه وتصوير أحاسيسه ؛ وهو يرى أن النهوض بهذه اللغة من شأنه أن يفتح أمام الشاعر طريق التطور ، فيقول ، مقارنا بين شعراء العرب وشعراء « الإفرنج » :

«... من السهل جدا أن نقترح على الشعراء ونكلفهم خلع القديم البالى والتزين بالجديد الطلى الأنيق ، ولكننا لا ندرى أى جراح دفينة فى صدورهم ننكأ بمثل هذا الاقتراح ، ولم يكن صديقى النجيب بأول من أثار الحزازات ، ونقض الكلوم ، إذ قد سبقه كثيرون إلى ذلك ولم يجاووه فى الانتقاد بلسان الرفق واللطف ، بل أشرعوا على الشعراء أسنة اللكز والوخز ، وأطلقوا نحوهم أعنة الهمز والغمز ، حتى جعلوهم لرياح التهكم مهزاء ، ولسكاكين الازدراء مجزا ....

..... فقد علمنا أن شعرنا ليس كما ينبغى أن يكون ، وقلنا هذا للشعراء ، وهم مثلنا يريدون أن يجاروا شعراء الغرب ، وحاولوا ذلك مرات عديدة فما استطاعوا لذلك سبيلا ، ولم يجدهم إتقان اللغات الأجنبية فتيلا .

.... ولماذا ؟ لأن اللغة لا تطاوعهم على ذلك . هذه هى الحقيقة ولا ينكرها إلا المكابر أو من كان ليس بشاعر . وتفصيل ذلك أن الشاعر الأوربى عندما يخلو بنفسه للنظم فى أى موضوع .... عمد إلى خزانة ذاكرته وفتحها فرأى ما شاء من مترادفات لغته وأساليب تعابيرها .... المفهومة عند عامة أمته وأطفالها ، والمقبولة عند خاصتها وعلمائها ....

.... أما الشاعر العربى المنكود الجد ، السيء الطالع ..... (إذا) فتح خزانة ذاكرته لا يرى فيها سوى الألفاظ العامية ، واذا استعان بما فى محفوظه من الكلمات الفصيحة لا يرى بينها لفظة تعبر عما يريد وصفه بالتدقيق .... وإن وجد بعد الجهد ألفاظا تفى بالمعنى المراد كانت عويصة غامضة يعسر فهمها على الخاصة فضلا عن العامة .... !

وقد بلغت هذه الدعوة إلى « عصرية الشعر » فى كتابات

بعض هؤلاء الكتاب درجة عالية من التطرف ، على نحو ما نجد فى دعوة ناصيف اليازجى إلى تخليص الشعر من الوزن والقافية ، محتجا لذلك بأن «الفرق بين الشعر والنثر ليس فرقا لفظياً وإنما هو فرق معنوى» !(٣١)

وكان من الطبيعى أن تمهد هذه الحركة لوعى نقدى مبكر ، أخذ ينمو عاما بعد عام ، حتى اتخذ شكل الظاهرة على يدى طائفة من الأدباء والشعراء الذين اتصلوا بالثقافة الفرنسية خاصة ، من أمثال : خليل مطران ومحمد حسين هيكل ، وجورجى زيدان والمنفلوطى والرافعى وغيرهم من الذين ساروا على دربهم من الأدباء .وقد تجلّى هذا الوعى أكثر ما تجلى فى الدعوة إلى صيغة عصرية للشعر العربى الحديث كما قلنا ، تشخصها تعريفاتهم المختلفة للفن الشعرى ، وهى تعريفات لا تختلف حين نراجعها ، فى رصدها لمقومات الشعر الفنية وتحديدها لوظائفه العملية عن تلك الآراء التى سقنا أمثلة عنها لجماعة الديوان فى دعوتهم إلى تخليص الشعر من أغلال النزعة التقليدية الغالبة عليه . وننقل هنا بضع فقرات من هذه التعريفات لندلل على هذه الحقيقة ، وهى أن حركة قديمة سبقت جماعة الديوان قد مهدت الطريق لهذا الاتجاه الثورى فى الدعوة إلى تجديد الشعر العربى الحديث ، وأنها بلغت فى أوائل القرن العشرين مبلغ الظاهرة النقدية ، واختلطت آراؤها بآراء هذه الجماعة اختلاطا واسعا :

فـ «شكيب أرسلان» وهو من الشعراء التقليديين رغم ثقافته الفرنسية العميقة ، يحشد فى تعريفه للشعر كثيرا من خصائص الرومانسية فى قوله :(٣٢)

«إن الشعر ... مظهر المرء فى أسمى خواطر فكره ، وأقصى عواطف قلبه ، وأبعد مرامى إدراكه . والشعر هو رؤية الإنسان الطبيعية بمرآة طبعه ؛ فهو شعور عام وحس مستغرق ، يأخذ المرء بكليته ، ويتناوله بجميع خصائصه ، حتى يروح نشوان خمرته ، وأسير رايته ، ويريه الأشياء أضعافا مضاعفة ، ويصورها بألوان ساطعة ، وجلى مؤثرة الحقائق ... وإن الظبى فى قصيدة غير الظبى فى فلاة ، بل غير الظبى فى ملاءة ؛ وإن الأسد فى منظومة غير الأسد فى مفازة ، وذلك حيث كان الشعر كلاما يلقى بلسان الإحسان ، ونطقا ينزل عن وحى المخيلة ، وأوصافا يفضى بها الشوق»

«إن الشعر قوة روحية يفيضها الله على من يشاء من عباده ،فتحلق بالشاعر تحليق الأجنحة بالطائر ، فيرى الطبيعة فى أفخم مشاهدها ، وأشمخ شرفاتها ، وأبهى مجاليها ، وأشجى أصواتها ، وأزكى أعرافها ....»

وعلى الرغم من شهرة المنفلوطى فى مجال الكتابة النثرية ، وعدم اتصاله بالثقافة الفرنسية التى تأثرها فى قصصه اتصالا مباشرا ، فانه يعرّف الشعر تعريفا حديثا تسرى فيه روح تتسم بالعصرية والحداثة التى انتقلت إليه من الترجمات التى كثرت على أيامه كثرة واضحة ، فيقول مؤكدا صلة الشاعر بالفنون الجميلة ، ومحددا دور الوزن والقافية فيه :(٣٣)

«.... وهل الشعر إلا نثارة من الدر ينظمها الناظم إن شاء شعرا ، وينثرها الناثر إن شاء نثرا ! أو نغمة من نغمات الموسيقى يسمعها السامع مرة من أفواه البلابل والحمائم ، وأخرى من أوتار العيدان والمزاهر ، أو عالم من عوالم الخيال يطير فيه الطائر بقادمتين من عروض وقافية ، أو خافيتين من فقر وأسجاع ....»

«... والكاتب الخيالى شاعر بلا قافية ولا بحر . وما القافية والبحر إلا ألوان وأصباغ تعرض للكلام فيما يعرض له من شئونه وأطواره ولا علاقة بينهما وبين جوهره وحقيقته ، ولولا غريزة فى النفس أن يردد القائل ما يقول ويتغنى بما يردد ترويحا عن نفسه ، وتطريبا لعاطفته ، مانظم ناظم شعرا ، ولاروى عروضى بحرا ....» !

«... الشعر أمر وراءه الأنغام والأوزان ، وماالنظم بالإضافة إليه إلا كالحلى فى جيد الغانية الحسناء ، أو الوشى فى ثوب الديباج المعلم ، فكما أن الغانية لا يحزنها عطل جيدها ، والديباج لا يزرى به أنه غير معلم ، كذلك الشعر لا يذهب بحسنه ورواءه أنه غير منظوم ولا موزون» !

وللرافعى فى الحديث عن الشعر ورصد مقوماته الفنية كتابات متنوعة ، نختار منها مقالة طويلة عن «نقد الشعر وفلسفته» ، يتحدث فيها عن مقومات الشعر وصفات الناقد ووظيفته فى تقويم النصوص الشعرية وتفسيرها ، وغير ذلك من القضايا الفنية والنقدية التى جرت بها أقلام النقاد فى هذه الحقبة من حياة الأدب العربى الحديث فى مصر خاصة وغيرها من الأقطار العربية عامة . ونجتزئ منها فقرات قليلة وقصيرة تتصل بموضوعنا ، أعنى تعريف الفن الشعرى والدعوة إلى تجديده ،من مثل قوله :(٣٤)

«... الشاعر فى رأينا هو ذاك الذى يرى الطبيعة كلها بعينين لها عشق خاص ، وفيهما غزل على حدة ، وقد خلقتا مهيأتين بمجموعة النفس العصبية لرؤية السحر الذى لا يرى إلا بهما ، بل

الذى لا وجود له فى الطبيعة الحية لولا عينا الشاعر ، كما لا وجود له فى الجمال الحى لولا عينا العاشق ... »

« ... والشعر فى أسرار الأشياء ، لا فى الأشياء ذاتها ؛ ولهذا تمتاز قريحة الشاعر بمقدرتها على خلق الألوان النفسية التى تصبغ كل شئ وتلونه لإظهار حقائقه ودقائقه ، حتى يجرى مجراه فى النفس ، ويحوز مجازه فيها . فكل شئ تعاوره الناس من أشياء هذه الدنيا فهو إنما يعطيهم مادته فى هيأته الصامتة ، حتى إذا انتهى إلى الشاعر أعطاه هذه المادة فى صورتها المتكلمة ، فأبانت عن نفسها فى شعره الجميل ، بخصائص ودقائق لم يكن يراها الناس كأنها ليست فيها . »

« فبالشعر تتكلم الطبيعة فى النفس ، وتتكلم النفس للحقيقة ، وتأتى الحقيقة فى أظرف أشكالها وأجمل معارضها ، أى فى البيان الذى تصنعه هذه النفس الملهمة حين تتلقى النور من كل ما حولها ، وتعكسه فى صناعة نورانية متموجة بالألوان فى المعانى والكلمات والأنغام ! » .

ومن الطريف الذى يجب أن نلتفت إليه هنا لأهميته ودلالته ، أن هم « تعريف الشعر » لم يكن يشغل الأدباء وحدهم ، إنما سرى إلى غيرهم من رجال السياسة فى هذه الفترة . ولدينا نصوص كثيرة تؤكد هذه الحقيقة ؛ منها مقدمة طويلة كتبها السياسى الوطنى المعروف المرحوم محمد فريد لديوان « وطنيتى » للأستاذ على الغاياتى ؛ وقد كانت هذه المقدمة سببا فى حبسه ستة أشهر ! وعلى الرغم من أنه لم يتحدث فيها عن تلك القضايا الفنية التى كان النقاد يشتجرون حولها فى كتاباتهم عن الشعر ، وإنما قصرها على وظيفة الشعر من الناحية الوطنية ، فإنا واجدون فى مفهومه لهذه الوظيفة السياسية نفسها ما يذكرنا بأحد العناصر المميزة للروح الرومانسية ، وهو « النزعة الوطنية » التى أيقظت فى نفوس أبناء القرن التاسع عشر الإيمان بفكرة الكيان الحى للأمة ، واعتباره ممثلا لعظمة شعبها ؛ فقد اكتسب اسم « الأمة » لدى الرومانسيين معنى مساويا لمعنى « الملكية » التى توجب على صاحبها أن يدافع عنها ويضحى من أجلها . ومن هنا طغى فى الأدب الرومانسى تمجيد المشاعر الوطنية على غيرها من المشاعر الأخرى . يقول محمد فريد :[٣٥]

« ... الشعر من أفعل المؤثرات فى إيقاظ الأمم من سباتها ، وبث روح الحياة فيها ، كما أنه من المشجعات على القتال ، وبث حب الإقدام والمخاطرة بالنفس فى الحروب ، ولذلك نجد الأشعار الحماسية من قديم الزمان شائعة لدى العرب وغيرهم من الأمم المجيدة ، كالرومان واليونان وغيرهم .... وليس هناك من ينكر أن الأنشودة الفرنسية .. المارسيليز ، كانت من أقوى أسباب انتصار فرنسا على ملوك أوربا ، الذين تألبوا عليها لإخماد روح الحرية فى مبدأ ظهورها » .

« ..... لقد كان من نتيجة استبداد حكومة الفرد ، سواء فى الغرب أو فى الشرق ، إماتة الشعر الحماسى ، وحمل الشعراء بالعطايا والمنح على وضع قصائد المدح البارد ، والإطراء الفارغ للملوك والأمراء والوزراء .... »

« ... فعلى ... الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع قصائد المديح فى أيام معلومة ، ومواسم معدودة ، وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية العالية فى خدمة الأمة ..... »

ومن الواضح أنا قصدنا إلى اختيار هذه النصوص من كتابات طائفتين من الكتاب : الأولى ، طائفة الشعراء الذين عرفوا فى هذه الفترة باتجاههم التقليدى ، والذين كانوا ، بسبب ذلك ، هدفا لحملات جماعة الديوان على نحو ما هو معروف ؛ والثانية ، طائفة رجال السياسة الذين لم يكونوا ، بحكم انغماسهم فى القضايا الوطنية والحزبية ، ينظرون إلى الأدب نظرة فنية خالصة ، ولكن بوصفه وسيلة إلى بث الروح الوطنية وخدمة القضايا السياسية ، فأفردوا له مكانا فى صحفهم ومجلاتهم الحزبية . ولهذا القصد والاختيار دلالته التى تتلخص فى أن الدعوة إلى « عصرية الشعر » قد انبثقت من ثقافة غربية عامة ، كانت شائعة فى البيئة الأدبية فى مصر وغيرها من البيئات العربية الأخرى ، كما انبثقت من ظروف سياسية ملحة ، كانت تحتم توظيف كل الطاقات لخدمة القضية الوطنية ، ومعنى ذلك أن جماعة الديوان لم تفتح فى الحقيقة للأدب أبوابا جديدة يطل منها على « الثقافة الأجنبية » ؛ فقد كانت هذه الأبواب قد فتحت من قبل عن طريق الترجمة والبعثات والصراعات السياسية مع القوى الأجنبية ، فدخلت منها جماعة الديوان مع غيرها من الطوائف الأخرى . ولعل فى هذا ما يفسر هذه المشابهة الواضحة بين أفكارها وأفكار غيرها من الشعراء والكتاب ورجال السياسة الذين اتصلوا بالثقافات الأجنبية اتصالا مباشرا أو غير مباشر كما رأينا .

وكان للشاعر خليل مطران دور خاص فى هذه الحركة الداعية إلى « عصرية الشعر » ؛ فقد نجح فى أن يزاوج بين آرائه وأفكاره النقدية وبين نظم قصائده مزاوجة جعلت من نتاجه الفنى ــ بحق ــ صورة للشعر الجديد الذى يدعو إليه ، كما

جعلت منه نموذجا يقترب فى خصائصه الفنية وموضوعاته ومعانيه من شعر الحركة الرومانسية أكثر مما يقترب شعر جماعة الديوان ؛ وهو ما حدا بكثير من الدارسين إلى الربط الوثيق بين شعر هذه الجماعة وشعر خليل مطران ربطا وصل إلى حد الاعتقاد بتأثر جماعة الديوان بأشعاره وأخذهم من أفكاره النقدية[٣٦] . وفى الحق إن خليل مطران لعب دورا قياديا فى توجيه الحركة الشعرية الحديثة فى مصر ، ودفعها دفعا نحو التطور وتحقيق العصرية . سواء بما كان يذيعه من آراء نقدية ، أو ينظمه من أشعار يوفر لها «خصائص الشعر العصرى» على نحو ما يشخصه تراث الحركة الرومانسية فى فرنسا ؛ فقد أخذ يلح من مقالاته النقدية على أن «خطة العرب لا يجب حتما أن تكون خطتنا ، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ... ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا تصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغا فى قوالبهم ، محتذيا مذاهبهم اللفظية»[٣٧] ؛ وأن جوهر القصيدة يكمن فى ارتباط معانيها ، وتلاحم أجزائها ، وتوحد مقاصدها ، وتوطد أركانها «مع ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعر الحر ، وتحرى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر»[٣٨] . وهذه وغيرها آراء لا تختلف عنها آراء جماعة الديوان النقدية فى شىء . وقد زاوج مطران كما قلنا بين هذه الأفكار النقدية وقصائده مزاوجة تجلت فى جدة موضوعاته الشعرية ، وغلبة النزعة القصصية «والدرامية» عليها ، فى لغة وصور رمزية شفافة وموحية بالمعانى والقضايا التى كان يحرص مطران على عدم صياغتها فى لغة شعرية مباشرة !

ويظهر أن تأثير مطران فى جماعة الديوان قد أخذ يذيع ويتأكد يوما بعد يوم فكان سببا فى تصدى العقاد لدحضه بطريقته المنطقية الحادة ، التى حملته حملا على إنكار كل أثر لمطران فى تطور الشعر العربى الحديث . وننقل عنه هنا فقرات من مقالة له حول هذا الموضوع، تكشف لنا كيف جهد فى التعمية على هذا الأثر الضخم الذى تركه شعر مطران ونقده على جماعة الديوان ، فى قوله : «لم يؤثر (مطران) بعبارته أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين ، **لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربى القديم من مصدره** ، ويطلعون على الأدب الأوربى من مصادره الكثيرة ، ولا سيما الإنجليزية ، فهم أولى أن يستفيدوا نوازع التجديد من آداب الأوروبيين ، وليس للأستاذ مطران مكان الوساطة فى الأمرين ، ولا سيما عند **من يقرأون الإنجليزية ولا يرجعون فى النقد إلى موازين الأدب الفرنسى** ، أو إلى الاقتداء بموسيه ولا مرتين وغيرهما من أمراء البلاغة فى إبان نشأة مطران ..»[٣٩]

ومهما تكن حقيقة ما يقوله العقاد ، فإنه من الثابت أن خليل مطران قد خلف أثرا عميقا فى الجيل التالى من الشعراء الذين ساروا على طريقته وحققوا لأشعارهم كثيرا من خصائص الرومانسية فى صورتها الحقيقية ، من أمثال : أحمد زكى أبو شادى ، ومختار الوكيل ، وصالح جودت ، وإبراهيم ناجى ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل الصيرفى ، وغيرهم من شعراء الحركة الرومانسية ؛ فى حين مضت جماعة الديوان دون أثر يذكر ![٤٠]

(٢) وحين ننتقل إلى مناقشة تأثر هذه الجماعة بتراث الحركة الرومانسية فى أوروبا عامة وانجلترا خاصة ، إنما ننتقل إلى «حقيقة» يسلم بصحتها جمهرة الدارسين الذين يلحون على تأكيد تأثر هذه الجماعة ، فى مجال النقد ، بآراء الرومانسيين الإنجليز من أمثال : كولردج ، وشللى ، ورد ز ورث وغيرهم من اقطاب النقد الرومانسى فى انجلترا . والواقع أن مراجعة تراث هذه الجماعة من الشعر والنقد تسلمنا إلى ملاحظة هذه الحقيقة ، وهى أنهم تأثروا بشعر الرومانسيين الإنجليز وحدهم فى نظم كثير من قصائدهم ، وبقصائد معينة منه هى على وجه التحديد المختارات الشعرية المنشورة فى «الكنز الذهبى» The Golden Treasury ؛ وهى مجموعة من القصائد اختيرت اختيارا خاصا بحيث تشخص خصائص الشعر الرومانسى فى الأدب الإنجليزى تشخيصا صحيحا ودالا . كما أن هذا التأثير قد اتخذ فى أشعار هذه الجماعة ، على اختلافها وتنوعها ، أشكالا مختلفة :

فكان مجرد احتذاء لبعض القصائد ، كما كان نقلا لبعض الموضوعات ، أو تأثرا عاما بالأساليب والصور والمعانى . وفى عبارة أوضح ، إن اعتماد جماعة الديوان فى نظم أشعارهم على طريقة الرومانسيين الإنجليز قد جعل من قصائدهم تلك مجرد معارضات وتقليد كاملين لموضوعات ومعانى وصور القصائد التى طالعوها فى «الكنز الذهبى» وهو ما يذكرنا بما أخذوا يشيعونه فى نقدهم لـ «شعراء التقليد» الذين راحوا ، فيما يقولون ، يعيدون صياغة القديم واحتذاءه دون تطويره أو الخروج عليه ! ويلاحظ قارئ هذا التراث الشعرى تفاوتا واضحا بين مستوياته الفنية من ناحية ، ومدى استجابته لمقومات الرومانسية من ناحية أخرى ، وذلك على الرغم من اغترافهم جميعا من مصدر واحد ، هو قصائد الكنز الذهبى كما قلنا . وهو تفاوت يحتاج إلى دراسة تكشف عن أسبابه وتقوم قصائده ، وتضع شعراءه فى مواضعهم من حركة التجديد الشعرى فى الأدب العربى الحديث !

ومثل هذه الملاحظات العامة من شأنها ، حين نضم بعضها إلى بعض ، أن تؤكد لنا هذه الحقيقة ، وهى أن جماعة الديوان ، على عكس ما هو شائع ، **لم تستمد آراءها فى نقد الشعر ونظمه من «النظرية الرومانسية» فى شكلها النقدى مباشرة ، وإنما أقامت هذه الآراء ، وبنت هذا الذوق ، على أساس تأثرات عامة استقرت فى وجدان هذه الجماعة وذوقها من قراءة القصائد المنشورة فى «الكنز الذهبى» من ناحية ، وصاغت هذه التأثرات الرومانسية فى صيغة الشعر العربى القديم**

الذى رأينا هذه الجماعة تتخذ منه مثلها الفنى الأعلى ، فى آرائها النظرية فى نقد الشعر ، وسلوكها العملى فى نظم قصائده من ناحية أخرى ! ومعنى ذلك أنها تجمع فى تجاربها الشعرية بين عنصرين متناقضين : أحدهما جديد هو هذا الروح الرومانسى الذى تأثروه من قصائد الرومانسسن الإنجليز ، والآخر قديم ، هو هذا الشكل الشعرى التقليدى الذى انحدر إليهم من تراث العربية فى عصورها القديمة . وقد أنتجت هذه الصيغة الفنية المركبة نتائج مركبة أيضا ، يمكننا تلخيصها فى أنها جعلت من تجاربهم الشعرية فى أكثر القصائد ، من الناحيتين الموضوعية والفنية ، مجرد معارضات لشعر الرومانسيين الإنجليز كما قلنا ، كما تحولت بهذه الرومانسية من صورتها الحقيقية إلى مشاعر وجدانية خالصة ، تذكرنا فى طبيعتها الفردية بما يشيع من عواطف فى شعر الوجدانيين من شعراء العرب فى العصرين الأموى والعباسى على وجه الخصوص . وقد فتحت هذه الطريقة من معارضة الرومانسيين الإنجليز على جماعة الديوان بابا واسعا من الاتهام بالسرقة وعدم الأصالة فى نظم الشعر . وهو اتهام خرج من عباءة هذه الجماعة نفسها ؛ فقد كتب عبد الرحمن شكرى مقالة ضافية رد فيها كثيرا من قصائد المازنى إلى أصول إنجليزية . على نحو حمل المازنى على الرد عليه فى مقالة عنيفة ، اعترف فيها «بسرقاته» الشعرية ، وعللها بكثرة قراءاته فى تراث الحركة الرومانسية . ورد فيها هو الآخر كثيرا من قصائد شكرى إلى أصول إنجليزية !

ولم تكن هناك ، فى الحقيقة ، حاجة إلى مثل هذه الاتهامات المتبادلة حتى نتبين حقيقة هذا التأثير الإنجليزى على شعر جماعة الديوان لا على نقدها ؛ فقد اعترف هذان الشاعران ، فى مناسبات مختلفة ، كما اعترف العقاد اعترافا صريحا ، بأثر الرومانسيين الإنجليز على أشعارهم . فالمازنى يقول من مقالة يعترف فيها بفضل شكرى عليه ، وهو فضل يتمثل فى توجيهه إلى قراءة الشعر الإنجليزى وغيره : «وكانت مطالعاتى فى الإنكليزية قاصرة على أمثال مارى كوريللى .. وأضرابها ، ففتح عينى على شكسبير وبيرون ، وورد زورث ، وكولوردج ، وهازلت ، وكارليل ، وماكولى ، وجوته ، وشللر .. ومئات غيرهم من أعلام الأدب الغربى» ! ويقول شكرى ، واصفا شغفه الشديد بالشعر الإنجليزى وغيره من الآداب الأوربية فى مرحلة الرومانسية : «إن الشاعرين الإنكليزيين اللذين تأثرت بهما فى أول الأمر ، كانا بيرون وشيلى ، أعجبت ببيرون لقوة شعره ، وبشلى لطموحه إلى المثل العليا ؛ وهما من شعراء المذهب الخيالى — أى الرومانسى — لا الطبيعى ... » . ويقول فى مقالة أخرى مؤكدا استفادته من مختارات «الكنز الذهبى» :

«ولعل اطلاعى على نسيب كتاب «الذخيرة الذهبية» فى الشعر الإنجليزى ، ونسيب بيرون وشلى ، قلل من مغالاتى فى عبق نسيب الصنعة العباسية ، وأكسبنى شيئا من العاطفة الفنية .. وإنما راقنى منه — أى بيرون — ما رأيته من قوة شعره ، واندفاعه اندفاع السيل الأتى ، وثورته على الأكاذيب . وقد علمنى «بيرون» نشدان الحرية وإن كنت لا أنتصر لها على طريقة السياسى ، وإنما على طريقة الفنان ، كما فى قصيدة الحرية .. وقد كنت أحب — شلى — أيضا ، وإنما كان يعجبنى منه طموحه إلى المثل العليا ، وحبه الحرية ، وكرهه النفاق . ونسيبه الرقيق الذى يثقله بالخيال المتكاثف .. »

وعلى الرغم من أن العقاد ظل بريئا من مظنة الاحتذاء ، والأخذ من تراث الرومانسية الشعرى ، إذ لم يدخله أى من هذين الشاعرين فيما نشب بينهما من خلاف ، فإن مراجعة أشعاره تؤكد لنا أنه لم يسلم هو الآخر من الإغارة على أشعار الرومانسيين الإنجليز ؛ ففى دواوينه قصائد كثيرة احتذى فيها قصائد معروفة وموضوعات شائعة فى تراث الحركة الرومانسية فى انجلترا ، أكثرها منشور فى كتاب «الكنز الذهبى» . ولا تتسع هذه الدراسة لمراجعة أشعاره جميعا ومقارنتها بمصادرها الأوربية ، ومن ثم فسوف نكتفى بالوقوف عند قضيتين من قضايا التأثير الأجنبى فى شعر العقاد ، مرجئين تفصيل القول فيهما وفى غيرهما من القضايا الأخرى إلى مناسبة قادمة ، هما : موضوعات الحياة العامة وتجارب الرومانسيين . وقد نظم فى الحياة العامة ديوانا كاملا هو ديوان «عابر سبيل» .

ولهذا العنوان دلالته الموضوعية والفنية ؛ فهو يرمز به إلى أن «موضوعات الشعر تشتمل على كل ما تراه العيون وتمسه الأذواق ... وعلى هذا الوجه يرى «عابر سبيل» شعرا فى كل مكان إذا أراد .. فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية .. لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور ، صالح للتعبير ، واجد عند التعبير عنه صدى محببا فى خواطر الناس» ! ولكن قارىء هذا الديون يلاحظ ، على الرغم من كلام العقاد أن موضوعات الحياة العامة التى تدور حولها قصائده قليلة إذا قيست بموضوعات الشعر التقليدية الأخرى التى تتردد هنا وهناك فى دواوين الشعراء الآخرين ؛ فبينما نجد فيه قصائد مثل : بيت يتكلم ، ووجهات الدكاكين ، وعسكرى المرور ، وكواء الثياب ، ومتسول ؛ نجد فيه قصائد أخرى ليست موضوعاتها من هذا النوع الذى يراه «عابر سبيل» فى كل مكان كما يقول العقاد ، من مثل : النشيد القومى ، والزوجة المهجورة ، وذكرى سيد درويش ، وتكريم ، وإلى ملك العراق ، ورثاء ، وعزاء ..

ومقارنة موضوعات «عابر سبيل» بموضوعات دواوينه الأخرى تقنعنا بهذه الحقيقة ، وهى أنه لا يختلف كثيرا عن هذه الدواوين ؛ فقد تناثرت فيها مثلما تناثرت فى هذا الديوان ، بعض موضوعات الحياة العامة مثل قصائد : رثاء كلب فى ديوان «من وحى الأربعين» ؛ وأنعم بالمقطم ، وتوكيل وتأكيل فى ديوانه «أعاصير مغرب» ؛ وبيجو «رثاء كلبه» ، وزهر

ديسمبر ، وقولى مع السلامة ، وعمر زهرة فى ديوانه «أعاصير مغرب » ، وغير ذلك كثير ! وقد أخذ العقاد فكرة هذا الديوان من شاعرين ، أحدهما ورد زورث فى ديوان «قصائد غنائية » ، حيث أكد فى مقدمته حقيقة أن الشاعر إنسان يخاطب إنسانا ، وأن لغة الشعر يجب أن تتصف لذلك بالبساطة والوضوح والقرب من لغة الحديث العادى . وقد طبق الشاعر آراءه تلك تطبيقا صحيحا ، فوصف حياة الريف الساذجة وطبيعته المألوفة ، واختار شخصيات قصائده من بين الريفيين البسطاء . والثانى ، توماس هاردى الذى كان يحرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعا لقصائده ، فنظم قصائد مثل : فى فندق At An Inn ، وغرفة الانتظار In A waiting Room ، ومنزلان The Two Houses ، وعلى محطة القطار At The Railway Station upway . وقد صاغ العقاد هذه التأثرات صياغة عربية على نمط ابن الرومى فى وصف أحداث الحياة العامة ، وأبى العتاهية فى سهولة اللغة ، وغيرهما من شعراء العامة فى القرن الرابع للهجرة .

وقد انتقلت إلى دواوين العقاد ، بفضل قراءاته الواسعة ، تجارب شعرية من تجارب الرومانسيين الإنجليز ، نذكر منها قصيدة شلى الغزلية Emilia Epipsy Chidion التى تأثرها العقاد فى قصيدته «غزل فلسفى » ، وقصيدة كيتس عن الشعراء Ode On The Poets التى عارضها العقاد فى قصيدته «حظ الشـــــعراء » ، وقصيدة توماس هاردى The Two Houses وتسجل حوارا بين منزلين ، يفخر فيه القديم على الجديد بتجاربه مع السكان الذين تعاقبوا عليه ، قد وجدت طريقها إلى شعر العقاد فى قصيدته «بيت يتكلم » !

ومن القصائد الطريفة التى تأثرفيها العقاد . وردزورث The Education of Nature ، وتدور حول وصف حياة صبية صغيرة اختارتها الطبيعة لتكون سيدتها ، وأقامت نظاما لتربيتها ، ولكن كما أحبتها الطبيعة فقد أحبها الموت، فتركت الحياة غضة صغيرة ! وقد حاكى العقاد هذه القصيدة ، بمعانيها وتجاربها المختلفة فى قصيدتين متكاملتين هما : «مولد حب » ، و «موت حب » .

ونستطيع ، إذا أردنا ، أن نمضى فى المقارنة والمقابلة لنجد هنا وهناك من شعر العقاد وغيره ما يذكرنا بالقصائد والتجارب والأفكار المشهورة للرومانسيين الإنجليز . فكما استوحى تجارب «عابر سبيل » من ورد زورث وهاردى ، فقد استوحى موضوع ديوانه «هدية الكروان » من قصائدهم فى وصف القبرة Skylark والوقواق ، Cuckoo والبلبل Nightingale واختار العقاد «الكروان » على غير عادة الشعراء العرب القدماء والمحدثين الذين يتحدثون إلى الحمامة والقمرى والبلبل حديثا حزينا، على عكس العقاد الذى يؤثر أن يرى فى «الكروان » ـ فى صورته الغربية ـ طائرًا يملأ الدنيا بهجة وسرورا !

(٣) النقد التطبيقى :

وحين نترك تراث جماعة الديوان من النقد التنظيرى إلى النقد التطبيقى ، نلاحظ أنه يتجه فى عمومه اتجاهين مختلفين : الأول ، اتجاه النقد الانطباعى ؛ والثانى اتجاه النقد العلمى (أو التجريبى) .

(١) فأما النقد الانطباعى فتشخصه كتابات العقاد حول شعر أحمد شوقى وحافظ إبراهيم ومصطفى صادق الرافعى ، وكتابات المازنى حول شعر شكرى وأدب المنفلوطى ، وغير هؤلاء من شعراء التيار التقليدى المعروفين . وهى كتابات ، كما قلنا من قبل ، تغلب عليها نزعة عدوانية مريبة ، جعلت من هذا النقد ، على كثرة نصوصه وتنوع قضاياه ، مجرد محاولات للهدم والتجريح ! وقد جمع العقاد والمازنى فى «الديـــــوان » قدرا لا بأس به من نصوص هذا النقد ، ومن ثم فسوف نعتمد على هذا الكتاب فى دراسة هذا الاتجاه ، على أن نلم ، كلما دعت الحاجة إلى ذلك ، بنصوص أخرى من مقالاتهما المختلفة ، يمكن أن تلقى ضوءاً على هذه الفكرة أو تلك .

وقد حرص المؤلفان فى مقدمة «الديوان » على تأكيد أن الغاية من تأليفه تتركز فى تحقيق أمرين : الأول ، «الإبانة عن المذهب الجديد فى الشعر والنقد والكتابة .... وإقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالها والاختلاط بينهما .... (وهو) مذهب إنسانى مصرى عربى : إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ؛ ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة ؛ ومصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ؛ وعربى لأن لغته العربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ؛ إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره إلا عربيا يدير بصره إلى عصر الجاهلية » !

والأمر الثانى ، «تحطيم الأصنام الباقية » من دعاة التقليد ؛ ذلك « أن نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح وتعريفه فى كل حالاته » .

ولهذه المقدمة القصيرة التى اجتزأنا منها هذه الفقرات القليلة اجتزاء ، أهميتها ودلالتها فى الكشف عن منهج هذه الجماعة فى نقد الشعر وتحديد غايتها الحقيقة من تأليف «الديوان » . وعلى الرغم من أن المؤلفين قد توقفا عن إصدار أجزاء «الديوان » الأخرى التى وعدا بإكمالها إلى عشرة أجزاء تحتوى على «نماذج للأدب الراجح من كل لغة ، وقواعد تكون كالمسبار وكالميزان لأقدارها » ، فإن ما صدر منه (وهما الجزءان الأول والثانى) يحتويان من المادة النقدية ما يكفى لتفسير هذه المقدمة وتحديد طبيعة هذا النقد . ونستطيع أن نقرر منذ البداية أن المؤلفين قد قصدا إلى تحطيم مكانه شوقى خاصة وغيره من شعراء التقليد

عامة ، تحطيا ليست له غاية سوى تمهيد الطريق أمام جماعة الديوان، والعقاد من بينهم خاصة، للظهور فى البيئة المصرية والعربية بمظهر الشعراء العصريين الذين يتجاوزون بفنهم فن شوقى وغيره من الشعراء الكبار فى هذه الحقبة من ناحية ، وتحقيق بعض الأغراض السياسية عن طريق إزاحة شوقى عن مكانته فى قصر الخديو من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن الحملة على شوقى خاصة لم تنبع من رغبة حقيقية فى نقل الحركة الشعرية نقلة فنية جديدة ، وإنما كانت وليدة أغراض سياسية وطموحات شخصية . وآية ذلك أن هذه الجماعة قد قدمت الغاية الفرعية للكتاب على الغاية الأساسية ؛ أى «تحطيم الأصنام الباقية» على الإبانة عن المذهب الجديد فى الشعر والنقد والكتابة ؛ معللة ذلك بأن نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح» !

وقد كان لهذا المنحى من إيثار الغاية الفرعية على الغاية الأساسية آثار مدمرة على منهج الكتاب ومادته ، يمكننا تلخيصها فى ملاحظتين عامتين ، **الأولى** : إيمان جماعة الديوان بأن التطور الحق يعنى «إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ الاتصال بينهما» ، وهو إيمان حمل العقاد على مهاجمة كل مايمت إلى تراث العربية القديم فى شعر المحدثين بسبب ، مغفلا حقيقة فنية مهمة ، هى أن القديم يمتد فى الجديد ويعيش فيه حياة أخرى مختلفة عن حياته الأولى ، وأن أى جديد لا ينشأ من فراغ ، ولكنه صورة أخرى متطورة لما استقر من تقاليد فنية ، اكتسبت على يدى هذا الشاعر أو ذاك ، خصائص مستحدثة تجعل منها كائناً جديدا . وقد عبر عن ذلك أحد النقاد المعاصرين تعبيرا طريفا ودالا فى قوله ، إن الآداب القديمة لا تتطور ولا ترقى على أيدى أصحابها كما تتطوروترقى على أيدى المحدثين !

والملاحظة **الثانية** ، أن هذه الجماعة قد بالغت بالغت فى وصف مذهبها الجديد بأنه «أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت» ، مبالغة حجبت عنها حقيقة حركات التجديد الخصبة التى حققت للشعر العربى القديم تطورا مثمرا أدى إلى نقل الحركة الشعرية القديمة نقلة جديدة فى الشكل والمضمون ، على نحو ما نجد فى شعر البيئة الحجازية فى العصر الأموى ، وشعر البيئة العراقية فى العصر العباسى ؛ كما حجبت عنها حقيقة أخرى هى أن الأدب العربى الموروث لم يكن ، على عكس ما تزعم هذه الجماعة ، «فى أعم مظاهره إعربيا بحتا يدير بصره إلى عصر الجاهلية» ؛ فقد أخذ الفكر العربى منذ عصر المأمون يتصل بالفكر الأجنبى اتصالا وثيقا عن طريق الاختلاط والترجمة التى نشطت نشاطا عظيما فى نقل روائع التراث الإنسانى القديم من اليونانية والفارسية والهندية وغيرها من اللغات القديمة ، مما أحدث تأثيرات عميقة فى علوم اللغة والنحو والأدب والبلاغة والنقد والفلسفة وغيرها من العلوم العربية الأخرى . وهى تأثيرات لا تخفى على المتخصصين من الدارسين ، وان كان كثير منها لا يزال مجهولا لم يكشف عنه الغطاء بعد ! ولم ينج الشعر العربى القديم نفسه،على الرغم من نزوعه الواضح إلى المحافظة والتقليد ، من هذه التأثيرات الأجنبية التى أخذت تتسرب إليه بطريق أو بآخر . وقد فطن العقاد إلى شيء من ذلك فى تقويمه لشاعرية ابن الرومى ، حين اتخذ من أصله اليونانى سببا لتعليل عبقريته الشعرية وامتيازه عن غيره من الشعراء المعاصرين له ؛ فرآه «صاحب عبقرية تعبد الحياة ، وتحيا مع الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال، وتشخص المعانى ، وتقدم الجمال على الخير.......» ورثها ابن الرومى ، فيما ورث ، من أسلافه الإغريق ، وجعل منها «عبقرية يونانية مكبرة الجوانب بعض التكبير» . وعلى الرغم من إيماننا بأن قياس الثقافة بمقياس الجنس من قبيل الادعاءات النقدية المضللة ، فقد أوردنا هذا الرأى لنرى إلى أى مدى كان الهوى الشخصى يورط العقاد ، كما يورط غيره من جماعة الديوان ، فى مثل هذه المواقف والأحكام المتناقضة .

وهذا كله : الفهم «الغريب» لطبيعة الأدب الموروث ، والفصل المتعمد بين قديمه وحديثه،والصدور عن مواقف سياسية وأغراض شخصية ، قد ترك آثاره على نقد العقاد لشوقى ، ونقد المازنى للمنفلوطى وشكرى ، فجعل منه أداة للهدم والتشويه أكثر منه وسيلة للبناء والتقويم .

وقد استأثر نقد العقاد لشوقى بأكثر صفحات الديوان . وهو نقد يدور حول موضوعين أساسيين هما : شخص شوقى ومكانته الاجتماعية من ناحية ، وشعره وقيمته الفنية من ناحية أخرى . ولا يعنينا هنا كثيرا أن نقف عند آراء العقاد فى شخص شوقى وسلوكه إلا بمقدار ما يتصل بموضوعنا وينفع فى تفسير قضاياه والكشف عن غوامضه . ومن ذلك قوله فى «توطئة» خصصها للتهجم على سلوكه والتشكيك فى مكانته تمهيدا لنقد شعره :

«كنا نسمع الضجة التى يقيمها شوقى حول اسمه فى كل حين فنمر بها سكوتا كما نمر بغيرها من الضجات فى البلد ، لا استضخاما لشهرته ولا لمنعة فى أدبه عن النقد ، فإن أدب شوقى ورصفائه من أتباع المذهب العتيق هدمه فى اعتقادنا أهون الهينات ، ولكن تعففا عن شهرة يزحف إليها زحف الكسيح ، ويضن عليها من قوله الحق ضن الشحيح ، وتطوى دفائن أسرارها ودسائسها على الضريح .... ولا يعنينا من شوقى وضجته أن يكون لها فى كل يوم زفة ، وعلى كل باب وقفة ..... فإن هذا الرجل يحسب أن لا فرق بين الإعلان عن سلعة السوق والارتقاء إلى أعلى مقامات السمعة الأدبية والحياة الفكرية . وكان يعتقد اعتقاد اليقين أن الرفعة كل الرفعة ، والسمعة حق السمعة أن يشترى ألسنة السفهاء ويكم أفواههم ، فإذا استطاع أن يقحم اسمه على الناس بالتهليل والتكبير والطبول والزمور فى مناسبة وغير مناسبة ، وبحق أو بغير حق ، فقد تبوأ مقعد المجد وتسنم ذروة الخلد .... ومن

كان فى ريب من ذلك فليحققه فى تتابع المدح لشوقى ممن لا يمدح الناس إلا مأجورا . فقد علم الخاصة والعامة شأن تلك الخرق المنتنة ، نعنى بها بعض الصحف ... وأن ليس للحشرات الآدمية التى تصدرها مرتزق غير فضلات الجبناء وذوى المآرب والحزازات ... هذه الصحف الأسبوعية .... تكيل المدح جزافا لشوقى فى كل عدد من أعدادها ... »

وعلى هذا النحو أخذ العقاد يهاجم شوقى فى خلقه وسلوكه ، ويهاجم الصحافة التى كانت تعنى بنشر قصائده ؛ فى كلام كثير تناثر هنا وهناك فى صفحات «الديوان» ويطول بنا الأمر إذا حاولنا مراجعته جميعه أو الاقتباس من فقراته المختلفة. ولكن يهمنا منه ما يدل عليه ويؤكده من أن الهاجس الذى كان يحرك العقاد ويحمله على الإسراف فى ترديده ، هو تلك الشهرة التى حققها شعر شوقى فى هذه الفترة من حياته ، وهذه المكانة التى ظفر بها فى بلاط الخديو ، والتى جعلت منه شاعره المفضل . ولعل فى هذا ما يفسر حرص العقاد على الإكثار من مهاجمة نوع بعينه من قصائده ، هى على وجه التحديد مدائح شوقى ومراثيه فى رجالات عصره . فهو يقول مهاجما مدائحه : «ولو شئنا لا تخذنا من كلف شوقى بتواتر المدح دليلا على جهله بأطوار النفوس ، فإن الآذان أشد ما تكون استعدادا لقبول الذم إذا شبعت من المدح ، وأسرع ما تكون إلى التغير إذا طالت النغمة .... فهل يدرى شوقى أنه يؤجر أذنابه على النيل منه حين يبذل الأجر على المبالغة فى مدحه » ! ولو كما يفسر لين العقاد وهدوءه وخلو نقده من التجريح الشخصى والتحامل الفنى عندما يتناول شعر غيره من الشعراء المعاصرين له من أمثال . حافظ إبراهيم وحفنى ناصف وإسماعيل صبرى وعبد الله فكرى وغيرهم ممن أفرد لهم كتابا خاصا هو «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» . فعلى الرغم من أنه يسلكهم فى سلك المقلدين فإنه لا يشتد فى مهاجمتهم والنيل منهم على نحو ما كان يفعل بالنسبة إلى شوقى . وفى هذا الكتاب نفسه ما يؤيد ذلك ؛ فنستطيع ملاحظة التفاوت فى حديثه عن شوقى وحديثه عن غيره من شعراء جيله ، على الرغم من موت شوقى ورحيل الخديو عباس عن مصر ، وكأن شبح شوقى كان لا يزال يملأ الساحة الشعرية ، ويتمثل للعقاد ميتا كما كان يتمثل له حيا . شاعرا لا سبيل إلى تحطيم مكانته وصرف أذهان الناس وعواطفهم عن التعلق بشخصه والإيمان بتفوق فنه !

وقد أقام العقاد نقده لشعر شوقى على ملاحظة ثلاثة عيوب أساسية فى قصائده هى : التفكك ، والإحالة ، والتقليد ؛ أضاف إليها عيبين آخرين فيما كتبه عنه فى «شعراء مصر وبيئاتهم .....» هما : الصنعة وغياب الشخصية . وقد اتبع للكشف عن هذه العيوب منهجا بعينه يقوم على أساس اختيار بعض القصائد المشهورة وتحليلها وبيان ما يشيع فيها من هذه العيوب وغيرها من عيوب اللغة والأسلوب والسرقة . وعلى الرغم من أن العقاد قد هاجم فى كثير من مقالاته ، شعر المديح فى التراث العربى القديم عامة وشعر شوقى خاصة ، فإنه تحاشى تحليل أية قصيدة من مدائحه فيما حلله من قصائد شوقى الأخرى التى اختار أكثرها من مراثيه المشهورة فى رجالات مصر على أيامه ، وأقلها مما كان يقوله فى المناسبات العامة والسياسية . وذلك على الرغم من إيمان العقاد بأن شوقى قد اكتسب شهرته ومكانته من صلته بخديو مصر ومديحه له !

وينطلق العقاد فى رصد التفكك فى قصائد شوقى من مبدأ نقدى شغلت به جماعة الديوان فى نقدها التنظيرى ، هو «الوحدة المعنوية» للقصيدة ـ فيرى أن التفكك «هو أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية .. فإذا اعتبرنا التشابه فى الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذا أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز» . ويرى على العكس ، «أن القصيدة الجيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ... » . وهو يرى أن كل قصيدة لا تتوافر بها هذه الوحدة المعنوية تكون «كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه فى قمته لا كالبناء المقسم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه» !

واختار العقاد من مراثى شوقى قصيدته النونية فى رثاء مصطفى كامل ، وقام بتغيير ترتيب أبياتها مثبتا بذلك معاناة القصيدة من التفكك لافتقارها إلى «الوحدة المعنوية» واصفا إياها بأنها مجرد كومة من الرمل !

وإذا كان العقاد قد أثبت بهذا المقياس افتقار شعر شوقى إلى الوحدة المعنوية ، فإنه أثبت به توافر هذه الوحدة لشعر ابن رومى ؛ ذلك أن العلامة البارزة ، فيما يقول ، «لقصائد ابن الرومى هى طول نفسه وشدة استقصائه المعنى . واسترساله فيه ؛ وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد ، قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير ، فخالف ابن الرومى هذه السنة ، وجعل القصيدة «كلا واحدا» لا تتم إلا بتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه ؛ فقصائده «موضوعات» كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض ... » ! ولا يختلف هذا المفهوم لوحدة القصيدة الذى يقوم على أساس ملاحظة اطراد المعنى واستقصائه ، عما يتردد فى كتابات القدماء من نقاد العرب من أمثال : الحاتمى وابن طباطبا

والجرجانى وغيرهم ، ولكنه يناقض ما هو معروف فى النقد الأوربى الحديث عن وحدة القصيدة التى تأثرت آراء النقاد الأوربيين فيها بآراء أرسطو فى الملحمة والمسرحية ، «حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء الخرافة أو الحكاية ترتيبا احتماليا وضروريا » . ولكن هذا التأثير الأرسطى قد اتخذ فى المذاهب الأدبية الحديثة أشكالا نقدية وفكرية مختلفة لا سبيل إلى الوقوف عندها فى هذه الدراسة المحددة لتنوعها وتشعبها ، مكتفين بتقرير هذه الحقيقة ، وهى أن هذا المفهوم قد تطور على نحو ما نجد فى كتابات إمرسون ، وهنرى جيمس ، وكروتشة ، وبروكس،إلى مقابلة بين العمل الأدبى والكائن الحى مقابلة لم تلبث أن اتخذت تفسيرا جديدا على يدى الرومانسيين الألمان عامة ، وكولردج خاصة ، يتلخص فى أن الإبداع الفنى ليس عملية «آلية » لكنه عملية جمالية ونفسية نامية ومتغيرة ، تمر فى مرحلتين : الأولى مرحلة اللاوعى،حيث تنمو بذرة العمل الأدبى بمعزل عن وعى صاحبه ، نموا يجمع فيه بين عناصر متنوعة وغريبة ، والثانية ، مرحلة التطور ، وهى مرحلة وعى الفنان بطبيعة العمل الذى ينشئه ، فيقوم بتنظيم العناصر المتنوعة والتأليف بينها فى كائن جديد له صفات الكائن الحى فى وحدته وتنوعه وخصوصه وعمومه فى آن ، وذلك بأن يتحد فيه الشكل والمضمون اتحادا يفقد فيه كل عنصر خصائصه المميزة،لتحل محلها خصائص أخرى جديدة هى خصائص العمل الأدبى ، ذلك الكائن الجديد . وعلى الرغم من أن مصطلح «الوحدة العضوية » قد شاع استخدامه فى النقد المعاصر ، فإنه قد فقد فى هذا النقد مغزاه المجازى ليتحول من رصد عملية الإبداع الفنى إلى تحديد وظيفة النقد الأساسية فى تأكيد وحدة العمل الأدبى بمقوماته الجمالية التى اكتسبها من تآلف عناصره وتوحدها . وكلما كانت الخصائص الجديدة للعمل الأدبى فى صورته المتكاملة ضرورية وصحيحة وكاملة عظم نصيبه من الوحدة العضوية .

وبينما يختلف دعاة الوحدة الفنية حول طبيعة هذه الرابطة العضوية التى تجمع بين عناصر العمل الأدبى ، فإنهم يتفقون على رفض ثنائية الشكل والمضمون ، ووسائل التزيين البلاغى ، وغيرها من حلى اللغة والأسلوب التى تؤدى إلى فصم عرى العمل الأدبى المتكامل ، كما يتفقون على رفض أية وحدة «آلية » أو «خارجية » مثل تلك التى تفرضها قواعد الأجناس الأدبية وخصائصها الفنية ، ورفض أى نقد يتعامل مع العمل الأدبى بوصفه عناصر يتميز بعضها من بعض ، ويقوم تبعا لذلك ، كل عنصر منها فى ذاته طبقا لخصائصه النوعية ! وخلاصة ذلك كله أن لوحدة العمل الأدبى فى النقد الحديث مفهومين : فنى ويتمثل فى تفسير عملية الإبداع وما تؤدى إليه هذه العملية من «خلق » كائن ادبى جديد تختلف خصائصه الفنية عن خصائص العناصر المختلفة التى تدخل فى تكوينه ؛ ونقدى ، يتصل بمعاملة العمل الأدبى عند تفسيره وتقويمه ، معاملة الكائن الحى فى تواصل أجزائه وتكامل عناصره ، والحكم عليه من خلال ذلك .

وعلى الرغم من أننا لا نشك فى أن الأستاذ العقاد وزميليه كانوا على معرفة وثيقة عميقة بهذين المفهومين لوحدة العمل الأدبى فى النقد الأدبى الحديث ، فإنهم عجزوا ـ عند نقله إلى الأدب العربى الحديث وتطبيقه على شعر شوقى ـ عن الإفلات من أسر النقد العربى القديم فجاءت لذلك آراؤهم فى وحدة العمل الأدبى خليطا مشوها من هذين المفهومين ، الفنى والنقدى ، صيغ فى لغة تراثية قديمة جعلت من مفهوم هذه الوحدة صورة طبق الأصل من مفهومات القدماء لها ، وحصرتها فى عنصر بعينه من عناصر العمل الأدبى ، هو عنصر المعنى من حيث اتساقه وتسلسله فى شكل منطقى مقنع ؛ وهو ما يتناقض مع حقيقة هذا المفهوم فى النقد الأدبى الحديث كما رأينا ، بل يتناقض مع وظيفة هذا النقد الفنية من حيث إنه وسيلة للكشف عن خصائص العمل الأدبى الجمالية وتقويمه فى ذاته بوصفه كائنا متكامل الأجزاء ، متواصل العناصر ، مستقل الصفات . وليس ما تسميه هذه الجماعة بالتفكك صفة خاصة بشعر شوقى أو شعر غيره من شعراء التيار التقليدى وحدهم ، ولكنه صفة،أو فلنقل ظاهرة فنية غالبة على الشعر العربى القديم والحديث ، تنبع فى الحقيقة من احتواء هذا الشعر الأغراض المختلفة ، والتزامه بأوزان وقواف ثابتة تتكرر من بيت إلى آخر . وفى عبارة أخرى إن وحدة البيت فى هذا الشعر من قبيل الخصائص الفنية التى تميزه ، والتى يجب علينا تفسيره وتقويمه فى ضوئها . وشعر العقاد نفسه إذا قسناه بقياسه ، لا يخلو من التفكك والإحالة والمبالغة ، وقصيدته الرائية فى مديح الملك فاروق ، والنونية التى قالها فى رثاء سعد زغلول ، نموذج لهذا النوع من القصائد التى تعانى من العيوب التى يأخذها على أشعار من يسميهم بالمقلدين !

(٢) ونستطيع تلخيص مفهوم النقد الطبيعى الذى تأثرته هذه الجماعة فى دراساتها التطبيقية ، من خلال كتابات اثنين من النقاد هما : سانت بيف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) ، وهيبوليت تين (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) .

ويعد سانت بيف رائد هذا الاتجاه فى فرنسا . وقد بدأ نقده رومانسيا فنشر سنة ١٨٢٩ أول مقالة نقدية له عن تاريخ المسرح والشعر فى القرن التاسع عشر ، حاول فيها أن يثبت أن للشعر الرومانسى جذورا قديمة،وأن للشعراء الرومانسيين أسلافا عظاما ! وأخذ بعد ذلك يكرس جهوده كلها للنقد الذى نجح فى أن يضع له مفهوما جديدا يتلخص فى أن غاية النقد موضوعية ، هى استيعاب ودراسة كل ما يتصل بالعمل الأدبى ؛ ذلك أن ما يثبت عنه من خلال كتاب أو مؤلف إنما هو الإنسان نفسه : حياته وفكره وروحه ، ولذلك فهو يرى أنه لكى ندرس أديبا يجب أن نسعى إلى تعرف موهبته تعرفا مباشرا

من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله. وانطلاقا من هذا المفهوم النقدى الذى يجمع فيه بين مؤثرات البيئة الاجتماعية، وشخصية الأدباء فى نتاجهم وأمزجتهم الطبيعية، راح يعنى بدراسة شخصيات المؤلفين والكتاب، ويصنفها تصنيفا علميا غريبا فى أجناس بشرية، كما يصنف التاريخ الطبيعى أنواع الحيوانات فى فصائل طبقا لخصائصها الفسيولوجية المختلفة؛ فقد كان يعتقد أن هناك «فصائل» من النفوس البشرية، تماما كما توجد أجناس وفصائل حيوانية ونباتية مختلفة فى التاريخ الطبيعى. ولم يكف سانت بيف عن الإعلان أنه بقوانينه النقدية تلك إنما يكتب ما يصح أن نصفه بحق «التاريخ الطبيعى للنفوس». وعلى الرغم من إيمانه وممارسته لهذه الآراء أو فلنقل لهذا الاتجاه الطبيعى فى النقد، فإن الدراسات التطبيقية التى خلفها لا تحقق هذا الزعم الذى سعى إلى إثباته؛ فإن نظرة سريعة فى كتابه «أحاديث الاثنين» وكتابه «تاريخ بور رويال» تدلنا على أنه لم يفعل شيئا أكثر من أن قدم لنا تحت ستار العلم، تحليلا طريفا لشخصيات كثيرة غير متسقة، لا تربط بينها عوامل نفسية أو اجتماعية مشتركة؛ فقد كانت متعته تنحصر فى ملاحظة الكاتب فى حياته الخاصة، كما كانت تستثيره الصراعات الأخلاقية فى ضمائر الأفراد!

ويذهب «تين» مذهبا مختلفا على الرغم من اعتماده مثل معاصره سانت بيف على قوانين العلوم الطبيعية فى بناء أفكاره النقدية، فقد كان معنيا بالبحث عن قوانين تتحكم فى عملية الخلق الأدبى التى كانت فى رأيه، تخضع لثلاثة عوامل رئيسية هى: الجنس والبيئة والعصر، مع وجود ملكة بارزة تتحكم فى الكاتب وتوجه إنتاجه الأدبى. ويعنى بالجنس تقسيم البشرية إلى أجناس (مجموعات بشرية) لها خصائص فسيولوجية نفسية مختلفة كالجنس الآرى والسامى.. والبيئة التى يقصدها هى البيئة الطبيعية والسياسية والاجتماعية. والعصر اصطلاح يعنى التطور الذى تحقق فى الماضى وما يترتب عليه من حركة مكتسبة؛ أى تلك القوة التى توجه الآداب والمجتمعات وتقودها فى طريق التطور. وخلاصة نظريته أنه يرى فى العمل الأدبى «مركبا كليا» يمكن عن طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها. وهو يمثل لذلك بالأدب الإنجليزى الذى خصص له دراسة مطولة، فيرى أنه نتيجة للجنس الإنجليزى الذى نشأ فى جو معين وظروف تاريخية خاصة، ومعتقدات دينية محددة، وليس شكسبير وملتن سوى منتجات تعبر عن مركبات مختلفة لهذه القوى التى يراها تصنع الأدباء والآداب. ويتضح لنا حين نضم أفكار سانت بيف إلى مبادىء تين أنها خليط من القواعد العلمية الصارمة، والعناصر الرومانسية المؤثرة، و- بعبارة أخرى- تجمع بين العلم والوجدان.

وقد كان طه حسين أول من وضع هذا المنهج فى صورته المختلطة من مبادىء سانت بيف وقواعد تين، موضع التطبيق فى دراسة الأدب العربى القديم خاصة والحديث عامة، فيما أخذ ينشره منذ عودته من فرنسا، من مقالات ودراسات يطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عندها هنا، نذكر منها كتابه: «فى الشعر الجاهلى»، ومقالاته عن الشعراء الجاهليين التى كان ينشرها فى جريدة السياسة، وكتابه: «مع المتنبى» الذى يعد أوضح كتبه جميعا وأدلها على اتباعه هذا المنهج فى دراسة الشعراء القدماء.

ونستطيع دون الدخول فى تفاصيل هذه الدراسات أن نقرر هنا أن طه حسين قد نجح فى أن يخلق من أفكار هذين الناقدين منهجا جديدا تخلص فيه من الصرامة أو فلنقل الحتمية العلمية التى كانت تقيد النقد الطبيعى بسلاسلها، مما جعل من البيئة والجنس والعصر ونفوس الأدباء فتاريخ حياتهم مجرد وسائل يستغلها فى فهم أعمالهم الإبداعية وتفسيرها، دون كتابة سيرهم على نحو ما كان يفعل تين، أو تصنيفهم فى فصائل أدبية كما كان يحاول أن يعمل سانت بيف!

وقد انحل هذا المنهج المركب كما كان يستخدمه طه حسين فى كتابات المعاصرين له إلى عناصره المختلفة، فأصبح منهجا نفسيا خالصا حينا، كما أصبح منهجا بيئيا أو تاريخيا حينا آخر. وكانت جماعة الديوان من هؤلاء النقاد الذى التفتوا إلى المنهج الطبيعى بفضل دراسات طه حسين الرائدة. وآية ذلك أن تأثرهم بهذا المنهج قد جاء فى وقت متأخر كثيرا عن تأثر طه حسين به؛ فبينما نراهم يتكئون على النقد العربى القديم فى دعوتهم للشعر العصرى، ويؤسسون على مبادئه حملتهم على شعر شوقى، نراهم فى المرحلة الثانية يعتمدون على المنهج الطبيعى فى دراساتهم التطبيقية حول الشعراء القدامى والمحدثين وغيرهم من الدراسات الأخرى. وقد أسرف الأستاذ العقاد فى تبنى هذا المنهج والاعتماد عليه إسرافا يحتاج إلى تعليل، سواء فيما خلفه من دراسات عن الشعراء القدامى أو المحدثين، أو ما نشره من كتب عن عباقرة الإسلام والمسلمين، ولكنه على عكس طه حسين، قد ارتد باستخدامه لهذا المنهج إلى أصوله التى كان عليها فى كتابات هذين العالمين، ليجعل منه وسيلة إلى كتابة سير الرجال حينا، وتصنيف الشعراء فى أجناس أدبية حينا آخر! ونقف، لإيضاح طبيعة هذا المنهج فى كتاباته عند دراستين جادتين له هما كتاباه: ابن الرومى، حياته من شعره، وشعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى. وقد انخدع كثيرون بما جاء فى الكتاب الأول من تحليلات لنفس ابن الرومى وتعليل لتشاؤمه وما كان يؤدى إليه من سلوك شاذ، فسلكوه ضمن الدراسات التحليلية للشعر القائمة على المنهج النفسى، مع أن المؤلف نفسه قد أوضح فى أكثر من موضع فى كتابه أنه يكتب سيرة ابن الرومى من شعره. وننقل هنا عنه هذه الفقرات القليلة التى تشرح هذه الغاية التاريخية. فهو يقول فى تمهيد الكتاب واصفا عمله فيه:

«هذه ترجمة وليس بترجمة: هذه ترجمة يغلب أن تكون

قصة حياة ، وأما هذه فأحرى بها أن تكون قصة لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال ، ولكنا إذا نظرنا فى ديوانه وجدنا مرآة صادقة ، ووجدنا فى المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء ، وتلك مزية تستحق من أجلها أن يكتب فيها كتاب » ! ويقول فى موضع آخر واصفا طريقته فى المزاوجة بين شعر ابن الرومى وأخبار القدماء عنه لكتابة سيرته : «فمن الواجب علينا أن نبين مكان هذه الترجمة من شعر ابن الرومى ، وحاجة الأخبار بين أيدينا إلى التكميل من كلامه فى وصف نفسه عامدا وغير عامد ، وأن نبين كيف أن ديوان شعره قد تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية ، لا شمال وجدان الرجل ، وفرط استيعابه لنفسه فى شعره ، وشدة الامتزاج بين حياته وفنه ... » !

وقد أقام العقاد محاولته أو منهجه فى كتابة سيرة ابن الرومى على دعامتين ، أخذ الأولى من آراء سانت بيف ، وهى فكرته القائلة بأن العمل الأدبى إنما هو الإنسان نفسه : حياته وفكره وروحه،ومن ثم فإن فهم هذا العمل وتفسيره لا يتحققان إلا بالتعرف بطريقة مباشرة على موهبة الفنان من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله ؛ والثانية من قوانين تين القائلة بأن الفنان نتاج البيئة والعصر والجنس ، وأن الفن نتاج الفنان ، وبلغة العلم تلك القوانين القائلة بحتمية الظروف والملابسات .

وقد قام العقاد لتشييد هذا «البناء العلمى» لسيرة ابن الرومى بدراسة خمسة موضوعات أساسية انطوى كل منها على عناصر أخرى فرعية : العصر الذى نشأ فيه ابن الرومى ، وهو القرن الثالث للهجرة ، بنواحيه المختلفة ، السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والأدبية ؛ وحياة ابن الرومى وثقافته المنوعة كما تصورها أشعاره ؛ وأصله اليونانى وما تركه من أثر على سلوكه وتفكيره وعبقريته ؛ وبيئته الخاصة والعامة وما كان يواجهه فيها من أحداث ومواقف ، متخذا ، من هذا كله ، وسيلة إلى دراسة صناعته الفنية التى يراها ثمرة لهذه المؤثرات المختلفة التى صنعت شخصية ابن الرومى وشكلت عبقريته واتجهت بشعره هذه الوجهة الخاصة التى لا يدانية فيها شاعر آخر من شعراء عصره !

ومن الحق أن نذكر هنا أن العقاد قد درس هذه الموضوعات المختلفة فى ذاتها دراسة عميقة ، وانتهى فى أكثرها إلى آراء جديدة تعد بحق إضافة نقدية إلى الدراسات السابقة حول ابن الرومى خاصة والقرن الثالث للهجرة عامة . ولكن ورود هذه الدراسات فى إطار المنهج الطبيعى ، ولغاية معينة هى بناء سيرة ذاتية لابن الرومى،قد جعل منها مجرد ادعاءات علمية وفروض مسبقة قابلة للنقض والتفنيد . ذلك أن اعتبار الشعر وثيقة تاريخية أمر ينطوى على خطر وتزييف كبيرين ، فالشعراء لا يصورون الواقع كما هو فى حقيقته ولكن كما يرونه رؤية أدبية ، ومعنى ذلك أنه يجب أن نفرق فى الأدب عامة والشعر خاصة بين حقيقتين : الحقيقة الواقعية والحقيقة الأدبية . ونكتفى هنا ، للتدليل على خطر هذا المنهج الطبيعى فى كتابة سير الشعراء بما جاء فى هذه الدراسة من كلام حول تأثير الأصل اليونانى فى تكوين شخصية ابن الرومى وتشكيل عبقريته،إذ يقال : «.. وما من شك فى أن الشاعر الذى تحدر من أصل يونانى أياكان مقره غير الشاعر الذى تحدر من أصل عربى أيا كان مقره . إنه صاحب عبقرية تعبد الحياة ، وتحيا مع الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال ، وتشخص المعانى ، وتقدم الجمال على الخير .. ولا نعرف صنعة أجمع لهذه الخصال كلها من صنعة العبقرية اليونانية التى اتسمت بها فى الجملة فنون الإغريق ؛ فقد كان الإغريق بجملتهم كما كان ابن الرومى بمفرده ... » ! ولو صدقت هذه المقولة لاقتصرت العبقرية الشعرية على الذين ينحدرون من أصول يونانية ، ولأصبح كل يونانى بالضرورة شاعرا عظيما !

ويظهر أثر المنهج الطبيعى بصورة أوضح فى كتاب العقاد : «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» ، حيث نراه يقسم الشعراء المصريين الذين ينتمون إلى التيار التقليدى تقسيما خاصا يقوم على ملاحظة نوعين من البيئة التى يراها قد أثرت فى صنع شخصياتهم وتشكيل الخصائص المميزة لفنهم الشعرى ، هما : البيئة الكبرى وهى البيئة المصرية العامة ، والبيئة الصغرى ، ونريد بها البيئات الخاصة التى نشأ فيها هؤلاء الشعراء فى داخل البيئة العامة . وهو بذلك يخطو بقوانين «تين» خطوة أخرى .. وقد كان لذلك أثره فيما انتهى إليه من نتائج ؛ إذ نراه يصنف الشعراء فى مجموعات ، لكل مجموعة منها اتجاه بعينه يتفق فى خصائص فنه العامة مع المجموعات الأخرى ، ويمتاز منها فى خصائص أخرى فردية . وفى عبارة مختصرة ، إنه راح يزاوج فى هذه الدراسة بين آراء تين وسانت بيف عن طريق رصده لمؤثرات البيئة والجنس والعصر فى هؤلاء الشعراء ، وتصنيفه لهم فى فصائل شعرية . وقد عبر العقاد فى المقدمة التى كتبها لهذا الكتاب تعبيرا صريحا عن هذه الغاية فقال :

«معرفة البيئة ضرورية فى نقد كل أمة ، وفى كل جيل ، ولكنها ألزم فى جيلنا على التخصيص ، وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص ، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة فى اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعا .. وكل إدراك لخطوات التجديد فى الأدب المعاصر هو إدراك ناقص مبتور مالم يقترن به إدراك هذه الحالة التى لا نظير لها بين آداب اللغات الأخرى ، وهى الحالة التى استلزمها تعدد

البيئات الأدبية عندنا فى الجيل الماضى ، وحاولنا أن نلم بها فى هذه الفصول .. » !

وبعد ، فلم نرد بما قدمناه من محاولة رصد الأصول العربية والأجنبية لتراث جماعة الديوان النقدى إلا إحياء ذكرى هؤلاء الرواد العظام بدراسة حركتهم النقدية دراسة منهجية مقارنة،تبرأ من الهوى وتعتصم بالحق،وتضعهم فى مكانهم الصحيح من حركة النقد الحديث !

الهوامش :

(١) راجع حول هذه الفكرة كتاب عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر.

(٢) إن عبد القادر القط أول من أطلق هذا المصطلح على حركة الإحياء الشعرية التى قادها البارودى وهو مصطلح جامع لقضايا كثيرة فتح الباب على مصراعيه أمام دارسى الأدب الجديث.

(٣) راجع الاتجاه الوجدانى .. لعبد القادر القط فقد عقد فيه فصلا قيما حول مظاهر التقليد فى شعر جماعة الديوان.

(٤) عباس العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ١٦٣ .

(٥) أثيرت شكوك كثيرة حول تأثر العقاد بكتابات شكرى وأشعار مطران كما أثيرت عاصفة حول سرقات المازنى .

(٦) أعاد العقاد نشر هذه المقدمة فى كتابه : مطالعات فى الكتب والحياة (بيروت) : ٤٣٣ وما بعدها .

(٧) راجع مثلا ما يقوله فى : مطالعات فى الكتب والحياة : ١٢ : «إن الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام .. الخ » .

(٨) مقدمة ديوانه ٤ : ٢٨٨ .

(٩) للمازنى كتاب ومقدمة يعدان وثيقة على مفهومه للشعر ومنهجه فى نقده وتفسير ظواهره ، هما : الشعر ، غاياته ووسائطه » .
ومقدمة الجزء الثانى من ديوانه .
وقد اخترنا أكثر النصوص المنسوبة إليه منهما . وقد ورد النص المذكور فى الدراسة فى مقدمة الديوان .

(١٠) الشعر غاياته ووسائطه : ١٩ .

(١١) راجع مقالتنا : الأصول التراثية فى نقد الشعر عند العقاد ، مجلة فصول . العدد الأول ، السنة الأولى : ٦٨ ـ ٩٦ .

(١٢) تمييز فى الميزان (نقلا عن : فصول من نقد الشعر عند العقاد : ١٥٠) .

(١٣) معراج الشعر (مقال للأستاذ العقاد) ، الكاتب ، عدد اكتوبر ١٩٤٨ .

(١٤) يستطيع القارىء أن يعود إلى دراسة للدكتور محمود رجب عن : «المرآة والفلسفة» منشورة فى مجلة حوليات كلية الآداب جامعة الكويت (يونية ١٩٨١) ، عرض فيها لتاريخ رمز المرآة وأثره فى التفكير الفلسفى . ولهذه الدراسة قيمة وأهمية خاصة لأنها تفسر كثيرا من قضايا التفكير الأدبى والفلسفى كما تلقى أضواء على دور المرآة فى الفكر الفلسفى العربى القديم .

(١٥) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ١٥٦ ـ ١٥٧ .

(١٦) ايليا حاوى : الكلاسيكية فى الشعر الغربى والعربى ٣٢ .

(١٧) أرسطو : فن الشعر : ١٠ (نقلا عن غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث : ٥٦ ـ ٥٧) .

(١٨) نفسه .

(١٩) النقد الأدبى الحديث : ٥٠ .

(٢٠) فن الشعر (نقلا عن النقد الأدبى الحديث : ٥٥)

(٢١) نفسه : ٥٥ ـ ٥٦ .

(٢٢) الرسالة : عدد ٢٥٢ لسنة ١٩٣٩ : ٢٤٣ ـ ٢٤٦ .

(٢٣) مطالعات فى الكتب والحياة : ٢١٥ .

(٢٤) لشوقى ضيف دراسة رائدة فى هذا الجانب من التطور هى كتابه : «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى» كشف فيه عن هذا الجانب من سيادة التقاليد الشعرية الموروثة ما بين شعر الجاهلية وشعر العصور الإسلامية التالية . كما كتب المرحوم أحمد أمين دراسة مثيرة عن «جناية الشعر الجاهلى على الشعر العربى» !

(٢٥) مجلة فصول ، السنة الأولى ، العدد الأول : ٥٩ ـ ٧٣ .

(٢٦) الرسالة مجلد ١٩٣٤ : ١٨٢٥ ـ ١٨٢٩ .

(٢٧) نفسه ، مايو ١٩٣٩ : ٥٤٥ ـ ٥٥٧ .

(٢٨) راجع على سبيل المثال :
(أ) عباس العقاد .
(ب) خليفة التونسى .
(جـ) عبد الحى دياب .

(٢٩) أعد عبد الواحد علام دراسة قيمة حصل بها على درجة الماجستير عن «النقد الأدبى بمصر والشام فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر» لا تزال رغم أهميتها مخطوطة .

(٣٠) لم يذكر صاحب المقال اسمه وان كان عبد الواحد علام يؤكد فى كتابه : اتجاهات نقد الشعر فى مصر ١٩٤٠ ـ ١٩٦٥ أن كاتب المقال هو المرحوم يعقوب صنوع .

(٣١) مجلة الضياء : ١٨٩٩ ـ ١٩٠٠ (نقلا عن عبد الواحد علام اتجاهات نقد الشعر : ٩) وراجع أيضا : رزق حسون : أشعر الشعر : ٣١ فقد دعا فى فترة مبكرة (سنة ١٨٧٠) إلى التخلى عن الأوزان والقوافى ، وقام فعلا بتجربة عملية هى نظم واحد وعشرين بيتا لم يلتزم فيها قافية على الاطلاق .

(٣٢) عمر الدسوقى : فى الأدب العربى الحديث ٢ : ٢١٨ ـ ٢١٩ .

(٣٣) مختارات المنفلوطى : ٥١ .

(٣٤) مجلة أبولو (١٩٣٣) : ٩٧٠ ـ ٩٨٣ .

(٣٥) فى الأدب العربى الحديث : ٢ : ٢١٨ ـ ٢١٩ .

(٣٦) S. Moreh, Modern Arabic Poetry,pp. 78-79.

(٣٧) المجلة المصرية (السنة الأولى ـ يولية ١٩٠٠) : ٨٥ .

(٣٨) مقدمة ديوانه ١ : ٨ ـ ٩ .

(٣٩) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ١٩٩ ـ ٢٠٠ .

(٤٠) Modern Arabic Poetry, p 78.

(٤١) نفسه .



مكتبة
مدبولي
ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٢١
تقدم
أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات
مرحبا بكم في مكتبة مدبولي
روائع
المسرحيات
العربية والعالمية
شرائط فيديو كاسيت
أفلام عربية وأجنبية

النفسجة والبوتقة

الترجمة ولغة الشعر الرومانسي العربي

محمد عبد الحي

يقول هوراس فى كتابه «فن الشعر Ars Poetica» : «لايجمل بك أن تحاول نقل الأصل كلمة بكلمة مثل عبيد الترجمة» ؛[1] فالترجمة كلمة بكلمة تكاد تكون محالة ؛ لأنه لاتوجد لغتان تتطابقان فى بنائها التركيبى للجمل ، ولا فى الصيغ الصرفية ، ولا فى الأنماط النحوية ؛ باختصار ، ليس هناك لغتان تتطابقان فى تصميمها اللغوى الجوهرى . وفضلا عن هذا تختلف اللغات باختلاف البيئات الثقافية التى نشأت فيها . هذا الوجود اللغوى ـ الثقافى المزدوج للغة ، أو المخطط الجنسى ـ اللغوى للاتصال ethnolinguistic ، كما يسميه إيوجين أ . نايده Eugene A. Nida ، يجعل «من المحال كليا أن نتعامل مع أية لغة بوصفها علامة لغوية ، دون أن نقر على الفور علاقتها الجوهرية بالسياق الثقافى بوصفه كلا» .[2]

ومشكلة ترجمة الشعر ، بصفة خاصة ، أكثر حدة ؛ حيث تكون «العلاقة اللغوية» فى أكثر أبنيتها حساسية وتعقيداً وتركيزا ، فتغدو «جسد» القصيدة . وبالنسبة إلى شلى ، «تغدو حكمة إلقاء بنفسجة فى بوتقة ، لاكتشاف العناصر الشكلية لألوانها وعبيرها ، أشبه بالسعى إلى نقل إبداع شاعر من لغة إلى لغة مغايرة»[3] ؛ و«تغدو المشاكلة مبدأ بنائياً للنص فى الشعر ... فترجمة الشعر محالة بحكم تعريفه ؛ وليس هناك شىء ممكن سوى التبادل الخلاق»[4] .

إن التبادل اللغوى المشترك ؛ أعنى الترجمة الخلاقة للشعر إلى لغة غير لغته ، يعكس المترجم عادة ، كما يعكس عصره ومفهومه عن الشعر ولغته . ويقول هنرى جينورد : «أيا كان أثر الترجمة فإنها لاتتطابق تماماً مع الأصل ؛ لأن كليهما يختلف عن الآخر اختلافا بيناً فى درجات التأكيد . وتنتمى الترجمة إلى مجرى مغاير فى عالم الأدب ، ويحكم لقاء المجرين التيارات المتقاطعة ، والدوامات الخفية ، والمنعطفات التى لا تبين . ولايمكن أن يشك القارىء الحديث فى أن نسخة شليجل تايك لشكسبير تنتمى إلى عصر جوته بكل قيمتها العالية»[5] .

وينتج مايسمى بالكثافة الشعرية للقصيدة أثره فى اللغة التى نترجم إليها ؛ ومحاولات تعديل اللغة الأصلية وتدجينها وتطويعها وإعادة خلقها ـ وكلها مستويات للتبادل الخلاق ـ تتضمن شكلاً من أشكال الإذعان للأصل ؛ ولذلك يضيف جينورد :

«إن المترجم الممتاز يمكن أن يضيف إمكانات جديدة للغة الأم ؛ ذلك أنه يدفع طوالع الإدراك لمواطنيه إلى أبعد مما هى عليه ، وذلك عندما يوظف اللغة فى وظائف جديدة ، ويكشف عن

الطرائق التى استخدمت فى أماكن أخرى لتوصيل حالات بأعيانها من حالات العقل ، أو توصيل حدوس مباغتة ومشاعر غير مألوفة . وهناك رأى يرى فى عالم الأدب تعاونا بين أجيال الكتاب ، برغم تفاوت أماكنهم وأزمانهم ، فى تطوير وسائلهم التعبيرية المشتركة ؛ وهذا مايحدث فى حالة الترجمة بوصفها وعيا يتسع فى بطء ، وبوصفها لغة تلح على أن تؤدى ما أدته اللغة الأخرى من قبل » .(٦)

ويعالج هذا البحث الترجمات الشعرية العربية للشعر الإنجليزى ، ودورها فى بزوغ لغة الشعر الرومانسى ونموه . وباكورة هذه الترجمات هى « صليب المسيح » ؛ وهو كتيب يحوى اثنتى عشرة ترنيمة فى أربع وعشرين صفحة ، نقلها إلى العربية مترجم غير معروف ، وطبعتها الـ C.M.S فى عام ١٩٣٠ .

وفى عام ١٨٣٦ ظهرت طبعة أخرى لها فى مائتى نسخة عن الإرسالية الأمريكية فى بيروت(٧) . وما يهمنا هنا هو الترجمات ذاتها ؛ فالعربية التى نقلت إليها هذه الترنيمات تتعرض لانحرافات معينة تبعد بها عن معايير الصحة النحوية والعروضية . والترنيمة الافتتاحية ـ « صليب المسيح » ـ التى تحمل المجموعة عنوانها ، مثال دال على ذلك ؛ فهى نقل لقصيدة « صلب العالم » Crucification of the World لواط I. Watt :

When I survey the wond'rous cross
On which the Prince of glory died,
My richest gain I count but loss,
And pour contempt on all my pride.

Forbid it, Lord, that I should boast,
Save in the death of Christ my God
All the vain things that charm me most,
I sacrifice them to his blood.

See from his head, his hands, his feet,
Sorrow and love flow mingled down!
Did e'er such love and sorrow meet,
Or thorns compose so rich a crown! . .

هذه الرباعيات الثلاث تذوب فى هاتين المقطوعتين :

لما أرى شأن الصليب — الموجب العجب العجيب
ذو مات رب المجد إذ — عانـا عليه كالمعيب
لايبق لى جلد على — إحراز حظ أو نصيب
وأصب إذلالا على — كبرى ويشغلنى النحيب
يا رب إنى عائذ — بك من تباه فى رغيب

إن كل شئ شائق — إلا سدى من أجله
لما أرى ما قد تقا — طر من يديه ورجله
الحزن والحب معـا — متمازجين بفـعـلـه
ياليت شعرى هل جرى — هذا لنا من قبله
أو هل رؤى فى الدهر — شوك صار تاج مؤله
أفلا ترون ألا تعو — ن وتشكرون لفضله ...

هذه محاولة لا تألو جهدًا ، وإن كانت للأسف غير ناجحة ، لكتابة عربية سليمة نحويا ، وللتمسك بتقاليد العروض العربى . وتبدو اللغة المعيبة التى كتبت بها هذه المحاولة صفة لأكثر الكتب التى أخرجتها الـ C. M. S. من مطبعة مالطة . ويصف طيباوى Tibawi لغة واحد من هذه الكتب ، هو ، تحديدا ، كتاب « تواريخ الأعلام » (١٨٣٠) ، بأنها « فقيرة ، تنحط فى الغالب إلى مستوى العامية » ؛ الأمر الذى قد ينطبق أيضا على « صليب المسيح » . وهذا ما ينفى احتمال أن يكون أحمد فارس الشدياق هو مترجم الترنيمات كما يقترح أحد الدارسين المحدثين(٩) .

وقد ضمت الإرسالية الأمريكية فى بيروت فى سنة ١٨٤٠ ، مارونيا بارزا ، هو نصيف اليازجى (١٨٠٠ــ ١٨٧١) ، مصححا فى المطبعة(١٠) ، التى كانت قد نقلت من مالطة فى سنة ١٨٣٤ ، وإن لم تبدأ الطبع حتى ١٨٣٦ .

وكان اليازجى ، كالشدياق ، شاعراً لغوياً متميزاً(١١) . وبالرغم من أنه ساعد بعدئذ بعشر سنوات فى الترجمة البروتستانتية للكتاب المقدس ، ولم يكن قد غير مذهبه الدينى ، فإن عمله مصححا ينتهى على نحو مفاجئ فى ١٨٤٥ .

وفى ١٨٤٨ انتقل بطرس البستانى (١٨١٩ ـ ١٨٨٣) ، الذى عمل مع الإرسالية الأمريكية حتى ١٨٤٠ ، إلى بيروت ليعمل مترجماً مساعداً « لايلى سميث »(١٢) ، الذى كان مكلفاً بترجمة الكتاب المقدس ؛ وكانت هذه الترجمة قد بدأت فى خريف ذلك العام . وكان البستانى ، كاليازجى ، واحداً من أعلام الإحياء الكلاسى الجديد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ولا يحتاج إسهامه فى الأدب والفكر العربيين إلى فضل بيان . وقد كان يعرف الإنجليزية ، خلافا لليازجى ؛ ويحتمل أنه هو الذى ترجم المجموعة الثانية من ـ « ترنيمات للعبادة » ـ إلى العربية ، تلك التى نشرتها مطبعة الإرسالية فى بيروت ١٨٥٢ . والصلة محتملة بين أسلوب ترجمة الكتاب

المقدس واسلوب ترجمة الترنيمات . ويوصف أسلوب البستانى على النحو التالى :

«كان على البستانى أن يضع المسودة الأولى ، التى يراجعها سميث ويعدل فيها معه ، ثم مع نصيف اليازجى ، الذى لم يكن يعرف إلا العربية ، ثم يعيد «سميث» النظر مدققا فى النسخة المعدلة ليستبعد كلمات أو صيغا لا تقبلها المستويات الفصحى دون أن يجور على المعنى كما فهمه»[١٤] .

وربما كانت النية متجهة إلى أن تحل «الترنيمات» ، التى تحوى اثنتين وثلاثين ترنيمة ، محل «صليب المسيح» ؛ فهى تخلو من العيوب العروضية واللغوية . إنها ، كما سيظهر بعد قليل ، تقدم فى الغالب السمات الكلاسية المحدثة لدقة الأسلوب ، وأناقة العبارة ، والوضوح . وقد يدلل على الاختلاف فى الدرجة بين الترجمتين أن نقارن ترجمة «صليب المسيح» باقتباس دال من ترنيمة واط «أمام عرش يهوه الرهيب Before Jehova h's awful throne) ، المعتمدة على المزمور المائة ، بأداء «الترنيمات» لها .

> Before Jehovah's awful throne,
> Ye nations, bow with sacred joy;
> Know that the Lord is God alone;
> He can create and he destroy.

جثن يا كل الورى ... أمام ذى العرش الرهيب
وأخلصوا له الدعا ... فـإنـه رب مجيـب
لا رب إلا هو ولا ... سواه ديـان مثيـب
يحى وإن شاء يمت ... وأمره الأمـر المصيب

(صليب ، ص ١٥)

أمام ذى الكرسى اسجدوا
بفرح مقدس
وادروا يقينا أنه
محيى ومفنى الأنفس

(ترنيمات ، ص ١٣)

إذ يوجد اختلاف واضح بين توليفة صوتية مترهلة ، مع كد فى اصطياد الإيقاع ، وترجمة لبقة مصقولة . فى الترجمة الأخيرة براعة أدبية تفوق ما فى الأولى ، التى تقنع بإعطاء انطباع ينطوى على عاطفة دينية قد توحى إلى المرء أن بعض الاعتبارات الأدبية ، حقا ، كان لها أثر فى اختيار بعض الترنيمات الأصلية ، على الأقل لمجموعة الترنيمات ، برغم أنها اعتبارات ، بطبيعة الحال ، غير نقية . ومن وجهة النظر هذه نهتم اهتماما خاصا بالترنيمتين رقم ٦ و٣١ . فالأولى ترجمة لترنيمة وليم كوبر William Cowper «ترنيمات أولنى» «Olney Hymns» التى ظهرت أولا فى «مجموعة Conyers من المزامير والترنيمات» (١٧٧٢) تحت اسم «Passiontide» :

ينبوع جود من دم زاك جرى
من جسم فادينا الذى أحيى الورى
أنقى حميم من غطس
فيه جلا عنه الدنس

(ترنيمات ، ص ١٥)

> There is a fountain fill'd with blood
> Drawn from Emmanuel's veins;
> And sinners, plunged beneath that flood,
> Lose all their guilty stains.

أما الترنيمة الأخيرة فهى ترجمة لقصيدة جميلة للشاعر الرومانسى الأمريكى هنرى وادوورث لنجفلو Henry Wadworth Longfellow (١٨٠٧ ــ ١٨٨٢) ، وهى قصيدة «بارتيميوس الأعمى» :

صرخ الأعمى ابن طيما يا يسوع ارحم فتاك
نال غيرى منك برءا فأعن ضعفى كذاك
الجموع انتهرته غضبا وهو يزيد
فدعاه الرب أقبل ثم سلنى ماتريد

(ترنيمات ، ص ٥٦ ــ ٥٧)

> Blind Bartimeus at the gates
> Of Jericho in darkness waits;
> He hears the crowd; - he hears a breath
> Say, 'It is Christ of Nazareth!'
> And calls, in tones of agony,
> Ἰησοῦ, ἐλέησόν με! . . .

وكما فى كل الترنيمات الأخرى فى المجموعة تقريبا نجح المترجم فى إنتاج قصيدة معادلة ، تعتمد على نفسها ، ويمكن أن تقيم على هذا الأساس . إنها تصل القوة بالبراعة الفائقة فى النظم ، والوضوح فى نقل الصورة المبهمة عن الحالة الجسدية والروحية للعمى . وقد يزودنا نقل الجمل اليونانية عن القديس مرقص بدليل آخر على أن بطرس البستانى كان المترجم الأساسى للمجموعة على الأقل ؛ فالبستانى كان على معرفة عملية جيدة بالسريانية ، واللاتينية ، والعبرية ، والإيطالية ، واليونانية[١٧] .

وفى سنة ١٨٥٧ احتل كورنيليوس فان دايك مكان إيلى سميث فى إكمال ترجمة الكتاب المقدس . «لكن المشرف الجديد على الترجمة لم يستعن بسميث أو أحد مساعديه المحليين (اليازجى والبستانى)»[١٨] ؛ إذ يبدو أنهم اعترضوا على

اسلوب فان دايك ، الذى وصفه طيباوى فى النهاية وعلق عليه على النحو التالى :

فى عام ١٨٤٧ ، ادعى إعلان بيانى أن الكتاب المقدس المخطط لنقله إلى العربية قد يحتل مكان القرآن(١٩) .

ولم يكن واضحا أن النظام الذى اتبعه سميث فى الترجمة يفضى إلى هذا الإنجاز ، ولا كان نظام فان دايك كذلك .

فبالرغم من أنه اتخذ من مسلم مثقف مساعدًا له ، فقد أعلن أنه يتحاشى أسلوب القرآن وتعبيراته عمدًا(٢٠) . فهل يدهشنا ، لهذا ، أن العرب المسلمين ، الذين نشأوا مفتونين باللغة المهيبة للقرآن ، لم يقتنعوا أبدا بقبول الترجمة العربية للكتاب المقدس ، ولو بوصفها نصا أدبيا(٢١) .

ووصل الأمر إلى درجة أن طالبا عربيا مسيحيا فى الكلية البروتستانتية فى بيروت وجد أن الترجمة غير خلاقة ، وأنها « ضعيفة » وقلقة الأسلوب(٢٢) .

وينعكس الأسلوب الجديد فى ترجمة المزامير والترنيمات التى أنجزت ما بين ١٨٤٧ و١٨٨٥(٢٣) . وها هما ترجمتان للمزمور الأول ؛ الأولى من الترنيمات (١٧٥٢) ، والثانية من « المزامير » (١٨٧٢) . والترجمة المبكرة مثال على « النقل الخلاق » ، أما المتأخرة فتضحى بالترجمة الأدبية فى سبيل أخرى أكثر فقرا ، تتحاشى الأسلوب القرآنى :

اصاب العبد لم يسلك
برأى الملحد الكافر
ولم يتبع خطى الخاطى
ولم يجلس مع الساخر
ولكن الهوى فيه
بناموس العلى الغافر
يهذ الليل إذ يمسى
به والصبح من باكر
نجيح الصنع ميسور
خلاف المذنب العاثر
لدى أوقاته يجنى
وريقا ليس بالناثر
لذا لا ينهض الخاطى
بيوم الدين كالطاهر
يرى طرق الهدى ربى
ويخزى قوة الماكر

(ترنيمات ، ص ١ – ٢)

طوبى لمن لم يمش فى
مشورة الأشرار
بل دائما يسلك فى
مسالك الأبرار
من لم يجالس هازئا
بربه القادر
بل دائما يهذ فى
ناموسه الطاهر
فهو كغرس نابت
على مجارى الماء
أثماره تجنى كذا
أوراقه الخضراء
وكل ما يصنعه
يكون فى نجاح
ليس كذا الأشرار بل
كالعصف فى الرياح
لذلك الأشرار لا
تقوم فى الدين
ولا الخطاة صحبة الـ
أبرار فى الحين
لأن ربى عالم
بطرق الأبرار
أما التى هالكة
فطرق الأشرار

(مزامير ، ص ١ – ٢)

لقد عاد المترجمون الأوائل والمتأخرون معا إلى أشكال الموشح فى التراث الأندلسى ، ليؤكدوا استجابة الشكل المقطعى للموشح لشكل الترنيمات الأصلية المترجمة إلى العربية .

ولذلك كانت الترجمة العربية الحديثة حلا وسطا ، فى الغالب ، يصل بين أشكال عربية وأشكال غربية . وها هى ثلاثة أمثلة ، تشمل الأصل الإنجليزى ، والترجمة العربية ، وشكلا ملائما من الموشحات :

I'm but a stranger here,
Heaven is my home!
Earth is a desert drear
Heaven is my home!

أنا لست إلا غريبا هنا
فإن السما موطنى
أرى الأرض ليست سوى بلقع
فدار العلى موطنى
أرى الحزن والخوف حولى هنا
فدار العلى موطنى

لـذلك أشتـاق أن أرتقى
سريـعـا إلى مـوطنـى[٢٥]

لى وجود بمن يقول أنا
حاش لله أن أكون أنا
إن علمى عن العقول علا
حاش لله أن أكون أنا
أفـعـل الفـعل ثم أتركه
حاش لله أن أكون أنا
جـامـعـا فـارقـا بـقـدرتـه
حاش لله أن أكون أنا[٢٦]

While with ceaseless course the sun
Hasted through the former year,
Many souls their race have run,
Never more to meet us here.
Fixed in an eternal state,
They have done with all below,
We little longer wait;
But how little, none can know.

As the winged arrow flies,
Speedily the mark to find;
As the lightning from the skies
Darts and leaves no trace behind;
Swiftly thus our fleeting days
Bear us down life's rapid stream.
Upwards, Lord! our spirits raise.
All below is but a dream.

جرت الشمس إلى
منتهى عام مضى
فـتـجـارت أنـفس
لا نلاقيـهـا هـنـا
ثبتت فى الخلد إذ
أكملت هذا المدى
وبـقـيـنـا بـعـدهـا
برهة يا كم تـرى

كخفوق البرق إذ
لاح لا يبقى أثـر
ركضت أيـا مـنـا
هـابـطـات بـالـبشر
فـانـتـشـل أرواحـنـا
رب من وادى الخطر
كل ما تحت السما
مثل حلم قد عبر[٢٨]

طلعت فى ظلمة
الأكوان أنوار حبيبى

واهتدى السارى إلى ذاك
الحمى النائى القريب
وشممنا عرف مسك
من ربا نجد وطيب
وصبت نفس عذولى
وانمحت عين رقيبى
يامليح الوجه خلصنى
مـن الهجر القـبيح
ثم حول لى إشارا
ت المعانى بالصريح
حسنك الفتان قد أسفر
عـن كـل مـلـيح
فغريب أنا فى الدنيا
على الحسن الغريب[٢٩]

Salvation! O, the joyful sound,
'Tis pleasure to our ears;
A Sov'reign balm for every wound,
A cordial for our fears.

Bury'd in sorrow and in sin,
At hell's dark door we lay;
But we arise by grace divine
To see a heav'nly day.

خلاص الفدى بالصوت بهيج
لأسماعـنـا قـد حلا
دواء لكل جراح تهيج
وتـعـزيـة فى البلى
من الحزن من عمق وادى
الخطا وظلمة باب الجحيم
نقوم بنعمة رب السما
وننظر نور النعيم[٣١]

الحق هو الباطن وهو الظاهر
فاعرض عمن سواه تحظى فيه
فى الكون قد بدا سناه باهر
لم يخف سوى عن الذى يخفيه
والليل مع النهار عنه انثنى
والأرض مع السماء والأمواه
الكل إشارة وأنت المعنى
يا من هو لا إله إلا الله[٣٢]

وقد استخدم المترجمون أيضا أشكالاً أكثر تعقيدا من الموشح المرصع الذى يسمح نظريا بأى عدد من التنويعات

والأنساق ، مع الحفاظ على الانتظام الحسابي . وعلى سبيل المثال :

We won't give up the Bible!
God's holy book of truth;
The blessed staff of hoary age,
The guide of early youth.
The sun that sheds a glorious light
O'er every dreary road;
The voice that speaks a Saviour's love
And Calls up home to God.

لا نترك الإنجيـــل هـــو الـــنــفـــوع
لأنـــه الـسـبـيــل إلـــى يـســـوع
هو عصا الكبار وهو مرشد الصغار وكوكب الأنوار
على الجموع[٣٤]

ما لذ لى شرب راح على رياض الأقاح
لولا هضيم الوشاح إذا أسا فى الصباح
أوفى الأصيل أضحى يقول : ما للشمول
لطمت خدى
وللشـــمال هبت فمال غصن اعتدال
ضمه بردى[٣٥]

والموشح الأخير يضم النسق الحسابي المنتظم إلى القصر العروضى المتنوع ؛ وذلك ملمح معتاد فى الشكل الأندلسى . وقد استخدم المترجمون أيضا هذا المركب ؛ والترنيمة ٥٨[٣٦] ، وهى ترجمة لترنيمة كتبتها س . ف . آدمز Mrs. S. F. Adams[٣٧] ، مثال على ذلك :

Nearer, my God to thee,
Nearer to thee:

E'en though it be a cross
That raiseth me:

Still all my song would be,
Nearer, my God, to thee -

Nearer to thee!

يـــارب أقـــرب فـــأقـــرب
أنـــا إلى ربى وأرغب
فى الحزن والبلا إليك أقرب
إلـــيك أقـــرب فـــأقـــرب
إن نمت فى الدجى على القفار
وكان مســـندى بعض الحجار
فإننى إلى فادى أقرب
فـــادى أقـــرب فـــأقـــرب

إن الانتظام الرياضى الذى يحدث التنويعات فى عدد التفعيلات يجعل من هذه الترجمة شكلا توشيحيا صارما . وقد ضم مترجمو الإرسالية ومساعدوهم الذين ترجموا هذه الترنيمات إدوين لويس ، وصمويل جيسوب ، وجورج فورد ، وإبراهيم سركيس ، وإبراهيم اليازجي ، وأسعد شدودى ، وسليم قصاب ، وأسعد عبدالله ، وآخرين[٣٨] . وقد انتشرت الترنيمات فى سرعة عن طريق مدارس الإرسالية والعدد المتزايد من المترددين على الكنيسة البروتستانتية الجديدة ؛ بل إنها أصبحت شعبية إلى حد ما ، بسبب الألحان التى وضعت لها ، والموسيقى (وكانت موسيقى شرقية أحيانا) التى صاحبتها . وقد تتبع موريه Moreh تأثيرها المتطور على الجيل الأحدث من الشعراء السوريين واللبنانيين ، خصوصا شعراء المهجر فى أمريكا الشمالية ، الذين تربوا على هذه الترنيمات فى المدارس الإرسالية[٣٩] . وتأثير شعراء المهجر على الجيل الأحدث من الشعراء الرومانسيين فى الوطن العربى ، أعنى هؤلاء الذين كتبوا فى سنوات ما بين الحربين ، وكان تأثرهم عميقا وشاملا »[٤٠] ، برغم ما ينطوى عليه رصد هذا التأثر من مبالغة فى حجمه ؛ ذلك لأنه أثر فى الاتجاه أكثر منه فى الإنجاز . ولقد أشاع المهجريون ـ على كل حال ـ روحا تحررية ، وامتدح زملاؤهم فى الوطن ما فى شعرهم من جرأة فى استخدام التصوير الموحى ، ونقاء العاطفة ، والتحرر فى استخدام أوزان مجزوءة وأشكال مقطعية من الموشحات . ولكن النقد كان يوجه إليهم ـ فى الوقت نفسه ـ لضعف سيطرتهم على اللغة[٤١] ، ولموقفهم المتحرر من التجريب الشعرى الذى نظر إليه بوصفه محاولة لجعل «احتراف الشعر مهمة سهلة» ، أعنى ، الهرب من التعقيد فى الشكل الذى يتطلبه الشعر ، والذى يظهر فى الاستخدام الدقيق للأوزان واللغة[٤٢] .

وخلاصة ما سبق أن تجاهل ناظمى الترنيمات العرب للمثل الأسلوبية واللغة الشعرية الكلاسية أو الكلاسية المحدثة ، عجل «بالبساطة» فى الشعر الغنائى الرومانسى ، وعلى وجه عام باللهجة الحميمة الذاتية للغة الشعر الرومانسى . وكذلك كانت الرمزية المسيحية وروحانية العواطف فى شعر المهجر تأثرا مباشرا بهذه الترنيمات . وقد انتشرت الموضوعات والصور المسيحية ، حقا ، عن طريق شعراء المهجر إلى حد ما ، فى أعمال الكتاب المسلمين . وكان استخدام هذه الترنيمات للأشكال المقطعية للموشح هو المصدر المباشر لاستخدام شعراء المهجر لها ؛ إذ عن طريقهم ، وليس بتأثير مباشر بالضرورة ، ازدادت سيطرة هذه الأشكال فى الشعر العربى الرومانسى . وكما فى ترنيمات ويزلى Wesley المكتوبة خصيصا للأطفال ، كان فى «دوزان القيثار لتسبيح الصغار» ، «حدس مباشر بتلك التصورات عن حياة الطفولة والبراءة والبساطة»[٤٣] ، التى وجدت بعد ذلك فى شعر الرومانسيين .

٢

لم يولد شعراء الديوان ، على العكس من شعراء المهجر ، رومانسيين . لقد كانت حساسيتهم انتقالية ؛ فبالنسبة للغة ، لم

يكن شعرهم علامة على الخروج الكامل عن المثال الكلاسى المحدث . إنه يحفظ التوازن بين الابتكار والتجريب فى مزاج من ثورة شعرية كامنة ، لا ثورة متحققة . حقا ، إن الثنائية هى لب الرؤية الشعرية . ومن الأمثلة الكاشفة على هذه الثنائية الجوهرية انتحال المازنى لقصيدة شلى الغنائية القصيرة «فلسفة الحب» ، دون إقرار بالمصدر ، فى قصيدته الطويلة «زهرة الصخر» .

يا مجرى النهر إلى البحر
ومسقط الطل على الزهر
وجامعا بين الثرى والحيا
عند التياح الأرض للقطر
وناظما فى خيط هذا الدجى
عقود هذى الأنجم الزهر
وواهب الموجة صدر اختها
والأغصن الميس للطير
أطفئ بماء القرب جمر الهوى
وزوج الحسن من الشعر
لأغرق الساعات فى قبلة
من خده الواضح والثغر[٤٤]

وهذه قضية مزدوجة للنقل الشعرى وإعادة التوجيه فلسفيا . فقصيدة شلى تعكس وجهة نظر رومانسية خاصة فى الطبيعة ، هى ، باختصار ، أن مبدأ الإبداع والحركة أصيل فى الطبيعة ؛ أو لنقل ـ بمعنى آخر ـ إن الإلهى مستغرق تماما فى الطبيعى والإنسانى .

١ ـ

الينابيع تمتزج بالنهر
والنهر يمتزج بالمحيط ،
ورياح السماء تختلط أبداً
فى عاطفة عذبة ؛
فلا شئ فى الكون وحيد ؛
فكل الكائنات مقدر لها أن تتقابل وتمتزج
فى روح واحد حسب قانون مقدس .
فلم لا أمتزج أنا بروحك؟

٢ ـ

انظرى الجبال تلثم السماء العالية
والأمواج تعانق الواحدة الأخرى ،
ولا غفران للأخت الزهرة
إن هي سخرت من أخيها ؛
ونور الشمس يحتضن الأرض
وأشعة القمر تقبل البحر ؛
ماذا تساوى كل هذه الأفعال الحلوة
إذا لم تقبليني؟

إن قصيدة المازنى تقدم فلسفة مختلفة . فالتسامى يحل مكان الحلول . والقصيدة تمجد الله (يامجرى النهر إلى البحر..) بوصفه المحرك الأول أو العلة والخالق المتعالى . وقد تضمن الانتحال إعادة توجيه الرؤية الرومانسية كلها فى قصيدة شلى وتحويلها إلى فلسفة تراثية ، مختلفة تماماً .

وكما فعل المازنى مع «فلسفة الحب» فعل مع أغنية بيرنز «O were my Love you Lilac fair»[٤٥] التى صارت قسما من قصيدته «أمانى وذكر» . والقصيدة كلها ، فى هذه المرة ، مثل على ثنائية فى اللغة الشعرية ؛ إذ إنها يمكن أن تنقسم إلى قسمين منفصلين ، دون أى نقص ملحوظ فى ترابط أيهما . فالقسم الأول تغلب عليه الكلاسية المحدثة .

يا حبذا أمسى من مفارق وإن قصر
ما فى الحوالى غيره يوم به العين تقر
نسيمه إذا جرى يغض من لفح الذكر
قضيت فيه وطرا من مسمع ومن نظر
والأفق داج مدجن يكاد يهمى ويدر
والشمس تخفى وجهها أمن حياء • وخفر؟
كم ليلة صيفية أنساكها يوم خصر
وحبذا القهوة لا تأخذ منا وتذر
ما خير راح تقرع السمع وتمضى بالبصر
ضل لعمرى المحتسى للراح أياما أخر
أيام لا يلقى الفتى معاونا على الفكر
يايوم جددت لنا منى تمن لى بالظفر
وكان جرحي قد أوى على الليالى فغفر

ثم تمضى القصيدة بقفزة مفاجئة ، غير مسوغة شعريا ، فى جزئها الثانى ، وهو اقتباس لقصيدة بيرنز :

يا ليت حبى ورده	تروق حسنا من نظر
يومض فيها طلها	مبتسما إلى الغدر
تفاوح الغيث كما	فاوح شعرى من سحر
وليتنى حمامة	أصدح فى ضوء القمر
أبكى إذا ألوت بها	هوج الرياح والمطر
أبكى وأستبكى لها	بمعزل عن البشر
حتى إذا عاد الربيع	واكتسى الروض الحبر
غنيتها مؤهلا	مرحبا بين الشجر
أنعم فيها ليلتى	بطيب ذاك المختبر
حتى إذا الصبح جلا	الظلام عنا وحسر
ركبت متن الريح أر	جو كرة لما عبر

أما قصيدة بيرنز فهى

O were my Love yon Lilac fair,
Wi' purple blossoms to the Spring;
And I, a bird to shelter there,
When wearied on my little wing!

How I wad mourn, when it was torn
By Autumn wild, and Winter rude!
But I wad sing on wanton wing,
When youthfu' May its bloom renew'd.

[O gin my love were yon red rose,
That grows upon the castle wa';
And I mysel' a drap o' dew,
Into her bonnie breast to fa'!

Oh, there beyond expression blest,
I'd feast on beauty a' the night;
Seal'd on her silken-saft faulds to rest,
Till fley'd awa by Phoebus' light;

والانقسام بين الجزئين فى قصيدة المازنى مضاعف ؛ فهناك ، أولاً ، تعارض لافت فى التصوير ؛ وهناك ، ثانيا ، تغيير حر فى المزاج الشعرى نفسه ، وفى موقفه من اللغة ، ومن ثم فى الطريقة التى توظف بها اللغة فى كل جزء . فالتعارض فى التحول واضح بحيث يصعب إقامة الدليل عليه من حركة القصيدة ، من تصوير وضح النهار إلى تصوير الليل ؛ من سياق «والشمس تخفى وجهها» إلى «أصدح فى ضوء القمر» . فى الجزء الأول ، تستبعد المباهج الليلية بجلاء لتحل محلها مباهج النهار : «كم ليلة صيفية أنساكها يوم خصر» ؛ لتكون عكس هذا الجزء الثانى :

حتى إذا الصبح جلا
الظلام عنا وحسر
ركبت من الريح
أرجو كرة لما عبر

هذا التعارض يختلف عن التعارض الأكثر لطفا فى تصوير الجزء الثانى نفسه ، الذى يعد ــ إلى حد ما ــ إعادة إنتاج لقصيدة بيرنز التى اقتبسها المازنى فى قصيدته . فبيرنز يتحدث فى المقطعين اللذين يشكلان قصيدته معبراً عن تحولات الفصول : «الربيع» و«الخريف البرى» ، و«الشتاء الخشن» ، و«مايو الممتلئ شبابا» ؛ ولكن فى المقطع الأخير يتحول التأكيد إلى تغير الليل والنهار . هذا التعارض الطفيف فى النموذج التصويرى فى القصيدة يمكن أن تشرحه فى سهولة فكرة أن قصيدة بيرنز تتكون من مقطعين أصيلين غير مترابطين . فالسطور الثمانية الأولى لبيرنز ؛ أما الباقى فأغنية شعبية اسكتلندية ، جمعها وأعاد صياغتها جزئيا ديفيد هيرد David Herd فى مختاراته «أغنيات اسكتلندية قديمة وحديثة» (إدنبره ١٧٧٦ ، ١٧٩١) ، التى قرأها بيرنز فتركت فيه أثرا عميقا . وقد كتب ، مرفقا الأغنية برسالة إلى تومسون (٢٥ يونيو ١٧٩٣؟) : «هذه الفكرة جميلة جمالا لا يمكن التعبير عنه .. ولقد حاولت مرارًا أن أضيف إليها مقطعا ، ولكن عبثا» . وقد احتذاها ــ فى النهاية ــ فى السطور الثمانية الأولى[٤٧] .

أما فى قصيدة المازنى فالإشارات إلى «مايو» و«الشتاء» مشوشة . ومع ذلك يوحى التصوير بتغير فى المزاج من تحول الفصول (حتى إذا جاء الربيع) ، و(هوج الرياح والمطر) ، إلى تعاقب الليل والنهار ، كما تقدمه الأبيات الأربعة الأخيرة . ولكن ، قد يلحظ أن قصيدة المازنى ، بعمليات الترجمة التى تجاوز الأصل أو تقف دونه ، أكثر توافقا من الأصل المجتزأ ؛ فإغفاله الصيف والشتاء ، قلل من التباين بين مجموعتى الصور .

وفضلا عن هذا فإن ترجمة سطر بيرنز «وأنا طائر آوى هناك» إلى :

وليتنى حمامة
أصدح فى ضوء القمر

ــ التى توحى بليلة مقمرة ــ تسهم فى سد الفجوة فى النموذج الصورى ، كما أنه متوافق أيضا مع مقارنة محبوبته بالوردة : «ياليت حبى وردة» فى حين هى عند بيرنز «ليلكة جميلة» مرة ، و«زهرة حمراء» مرة أخرى .

ولعل الانقسام فى لغة الشعر أعمق فى القصيدة من هذه التعارضات فى التصوير. فاللغة الشعرية فى القسم الأول لغة تلميذ للكلاسية المحدثة، إذ تعتمد فى تأثيرها على الحيل الاستعارية التقليدية، مثل: «ياحبذا أمسى»؛ «وحبذا القهوة»؛ و«ضل لعمرى المحتسى». وفيا عدا الأبيات المحورية الأربعة - و«الأفق داج».. إلى «وحبذا القهوة» - والسطر الأخير، فالقصيدة، أساسا، شعر تقريرى دون تعقيد فى نسيج الجمل، قد يعطى بعداً رمزيا داخليا من التجريد الموسيقى أو الحيوية التى تنقذ الشعر. وفضلا عن هذا فإن الأبيات الأربعة المحورية ذاتها تعيد جزئيا إنتاج موقف مكرر ربما نعثر على مثال باكر له فى المعلقة المعروفة للشاعر الجاهلى طرفة بن العبد:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى
وجدك لم أحفل متى قام عودى

فمنهن سبق العاذلات بشربة
كميت متى ما تعل بالماء تزبد

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب
ببهكنة تحت الخباء المعمد

واللغة، فى اقتباس المازنى قصيدة بيرنز، موحية، تكاد تكون رمزية. فالحمامة، وضوء القمر، والريح، والوردة، والمطر، والليل، تتمثل فى القصيدة بوصفها عناصر تحمل قيمة رمزية عاطفية؛ أعنى أنها تثير شذى عاطفيا ومصاحبات رمزية غير محددة تماما. وكذلك يستجيب القارئ عاطفيا - لا منطقيا، كما فى تقريرات القسم الأول - لإيحاء اللغة؛ ذلك لأن استخدام المازنى لـ «حمامة» و«وردة» بدلاً من «الليلك الجميل» و«طائر» عند بيرنز يضيف إلى قصيدة المازنى مصاحبات معرفية إسلامية للحب الصوفى.

وبالرغم من أنه قد يقال إن اقتباس المازنى فيه من الوحدة ما يفوق الأصل، فإن الأصل هو مصدر اللغة الموحية للجزء الذى يعد اقتباسا للأصل، والذى تختلف لغته اختلافا أساسيا عن لغة القسم الأول.

وقد أبدى معاصرو المازنى ثنائية مشابهة. فقصيدة «الوداع»[٤٨] للعقاد، وهى اقتباس لأغنية أخرى لبيرنز، هى «Ae fond kiss, and then Forever»[٤٩] (التى كتبها لـ «كلارينda».. التى عاش معها حبا قصيرا قبل أن تسافر لتلحق بزوجها فى جامايكا)، تشى بحالة مماثلة. وهذه هى الأبيات الستة الأولى:

قبلة بعدها يطول الفراق
وعناق وليس بعد عناق

سوف أبكيك والمحاجر سكرى
بدموع من الفؤاد تراق

سوف أدعوك فى الدجى بأنين
وزفير فى الصدر منه احتراق

كيف يشكو من عثرة الجد ظلما
من محياك تجمنه الألاق

بيد أنى درجت فى ظلمة اليأ
س فحولى من الظلام نطاق

لست ألحى على الهيام فؤادى
قدر الحب دفعه لا يطاق

وهى اقتباس لـ:

Ae fond kiss, and then we sever;
Ae fareweel, and then forever!
Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee,
Warring sighs and groans I'll wage thee.-

Who shall say that Fortune grieves him,
While the star of hope she leaves him:
Me, nae cheerful twinkle lights me;
Dark despair around benights me.-

ويظهر ما فعله المازنى والعقاد فى اقتباسيهما أغنيتى بيرنز، كيف أن الأحاسيس ونوع العواطف فى الأغنيتين أكثر إثارة لاهتمامها من الفروق الدقيقة الخاصة فى لغة بيرنز الدارجة.

ويرجع الفرار من لغة الشعر الكلاسية المحدثة فى قصيدة المازنى إلى الضغط الداخلى للانفعال الذى عبر عنه الأصل، ولكن الانفعال تعبر عنه أيضا صور ذات قيمة عاطفية، توشك أن تكون استخداما رمزيا للغة. وليست هذه حال «قبلة رقيقة..»، الأكثر مباشرة فى التعبير. كما أنها - فيما يتضح من قصيدة العقاد المعتمدة عليها - أقرب إلى المثال الكلاسى المحدث للغة الشعر. حقا إن قصيدة العقاد تكون أحيانا مضادة لبيرنز، كما فى الأسلوب النمطى الجزل لـ: «سوف أبكيك والمحاجر سكرى»، و«كيف يشكو من عثرة الجد ظلما»، أو البناء البلاغى المزدوج لقوله «وعناق وليس بعد عناق»، الذى يكاد يعادل قول بيرنز البسيط الحميم «إنه الوداع إلى الأبد!». فالتوازن المتعارض، والمعجم القديم نسبيا، والانعكاسات الدخيلة (مثل:

لست ألحى على الهيام فؤادى
قدر الحب دفعه لا يطاق)

كل ذلك لا يوحى بالسذاجة الشعرية المؤثرة فى سطر بيرنز: «لن ألوم خيالى المتميز أبدا، فلا شىء يمكنه أن يقاوم (محبوبتى) نانسى». إن أصول لغة العقاد الشعرية أصول عباسية إلى حد ما، مثل:

دع دموعى فى ذلك الاشتياق
تتناجى بقبح يوم الفراق

فعسى الدمع أن يسكن بالسكـ
ـب غليلا من هائم مشتاق
إن ريا لم تسق ريا من الوصـ
ـل ولم تدر ما جوى العشاق[٥٠]

كما أن تعريب العقاد لـ «قبلة رقيقة ...» يدين ، حقا ، للغة الشريف الرضى ووجدانه الشعرى ، قدر دينه لروبرت بيرنز .

وشعر العقاد والمازنى وشكرى ، وربما كان الأخير أكثر شعراء جماعة الديوان امتيازا ، ناتج من نتائج توترات الثنائية الرومنسية / الكلاسية المحدثة فى حساسيتهم الشعرية . «فمن الحق أن لغتهم لم تعد لغة التقرير الخالص ، لكنها لم تبلغ درجة الغنائية lyricism أو الطاقة الكاملة للإيحاء التى كان على لغة الرومانسيين أن تنميها فيما بعد»[٥١] . وقد لاحظ معاصرو المازنى الحظ العاثر لمسيرته الشعرية التى تمزقت بين مثالين شعريين . وكتب م . ع . (الذى حققت نعمات أحمد فؤاد أنه مصطفى علاوى ، أحد المغمورين)[٥٢] ، فى جريدة السفور ، سنة ١٩١٨ ، أن المازنى «.. ألبس معانى الشعر الإفرنجى ثيابا من الألفاظ العربية ، فتكون لذلك أساليبه الخاصة به ، لا شرقية ولا غربية ، لكنها بين بين . ومما يدل على سعة اطلاعه ولطيف مدخله فى تلك الطريقة ، أنك تراه يجمع لك فى قصيدة واحدة بين قول الشريف (الرضى) وشكسبير وابن الرومى وبيرنز ودزموند حتى لا يكون مقلداً لشاعر بعينه»[٥٣] .

وكتب المازنى فى أخريات حياته ، بعد أن توقف خمسة وعشرين عاما عن كتابة الشعر ، ما قد يعد أفضل خلاصة لمسيرته الشعرية الباكرة . إذ كتب أن شعره :

« .. لا يصور النفس على حقيقتها ولا يعبر عنها تعبيرا صحيحا ، لأن الاقتباس فيه بالقديم من شرقى وغربى ، أكثر من الاستمداد من التجريب »

إن سرقات المازنى الشعرية حالة متطرفة بالقياس إلى ما كان يفعله صديقاه حينئذ ، وهى ، بالتحديد ، امتصاص أمزجة جديدة وأشكال من التعبير ، وتطويع رؤية شعرية جديدة ، وإبداع لغة للشعر معبرة وعاطفية . وبالرغم من أن شعراء الديوان أخفقوا فى التحرر الكامل من الأسلوب الجزل (أو «الفخم») للكلاسية المحدثة ، فقد مهدوا الطريق أمام جماعة أبولو ، فى اتجاه إدراك المفهوم الرومانسى للغة الشعر .

وقد ركزت مجلة أبولو على الاختلاف فى موقف الجماعتين من اللغة الرومانسية الرمزية للشعر ، حيث نشرت ، يونيو ١٩٣٣ ، مقالين فى الموضوع ، أحدهما كتبه شكرى ، والآخر كتبه الشاعر الأحدث م . ع . الهمشرى .

ويخصص شكرى مقاله ، «نقد الطريقة الرمزية وشرح أثرها فى أساليب الشعر ومعانيه»[٥٥] ، لتقدير «الطريقة الرمزية» ، وفيها ، كما يقول : «يرمز للمعنى بما يقاربه .. أو قد يرمز للحالة النفسية بحالة أو صورة تذكر بها» . ومع ذلك ينصح شكرى زملاءه الشعراء بألا يفرطوا فى الاستخدام الرمزى الإيحائى للغة ، الذى يجعل شعرهم مبهما : «نصيحتنا أننا يجب أن نحمى ثقافتنا من أساليب الرمزيين وطريقتهم .. ويجب ألا تحل كلمة بوصفها رمزاً محل كلمة أخرى» . إن إدماج الأفكار والصور قد يؤدى إلى الفوضى . وينبغى أن نحافظ دائما على «الصلة المنطقية» فى القصيدة .

أما مقال الهمشرى ، «عناصر جمال الفكرة فى الأسلوب»[٥٦] فهو ، على عكس مقال شكرى ، دفاع متحمس عن «جمال الإبهام الرمزى» ، الذى لا ينفصل ، كما يقول ، عن أفضل المبدعات الشعرية . فالرمز «يوحى» «حدثا» أو «حالة» أو «انفعالا» . إن له مصاحبات لا يمكن تحديدها تحديدا كاملا ؛ فتعبير أبى شادى «اللهب المقدس» فى قوله :

قد رشفنا منى الحياة بثغر
وارتوينا من اللهيب المقدس

فيه هذا الإبهام الرمزى : «فالكلمتان تحملان الخيال على أجنحة هفهافة إلى واد من أودية الجن ، إلى مدينة سحرية من مدن الخيال ، مدينة الشفق أو الفجر ، أو إلى معبد بوذا (حيث) لهيب الآلهة المقدس ، والمعبد يحيطه الضباب بهالة من الإبهام ، وتضيئه مشاعل الأنبياء» . فالرمز لا يمكن تحديده لأنه يقع «على حدود المعرفة الغامرة» ، وهى بطبيعتها مبهمة . إنها مبهمة لأنها آتية من «المجال الكامن» للعقل ، وتمر خلال اللاوعى ، «قبل أن تنضج فى الوعى (الشعرى) الممتلئ قوة ، واللامحدود» .

ويرى الهمشرى أن المزج بين الحسى والمعنوى وجه آخر لهذا الإبهام الرمزى المحمود ، وفى قول تاجور «السكون المشمس» مثل على هذا وكان ينبغى أن يتلو هذه المقالة عن الإبهام الرمزى ثلاث مقالات تعالج :

١ ـ «الإيحاء» ، ٢ ـ «موسيقية الأوزان الشعرية» ، ٣ ـ «سحر الكلمات» ، على نحو لافت للنظر وهى مقالات ، لسوء الحظ ، لم تكتب أبدا ، أو على الاقل ، فيما أعلم ، لم تنشر فى أى مكان .

ويؤكد أبوشادى أيضا «أهمية الرمز فى الكتابة الشعرية» ؛ فعنده أن «التعبير الرمزى أرفع الأساليب الفنية» ، وهو ما يقابل «الأسلوب التقريرى الخطابى» . ويؤكد أن المزاج الشعرى الجديد مرادف تقريبا «للأساليب الرمزية البعيدة

المرئى»(٥٧) . «فالأسلوب الخطابى (بوصفه مقابلا «للشعر الرمزى») كان واحدا من عوامل التدهور فى الشعر العربى .. لقد شجعنا وسنظل نشجع حالات الكتابة التى يجب أن تضع حدا لهذا النظم الخطابى» ، يعنى ، الشعر التقريرى ، «الذى يكاد أن يكون مقالات صحفية»(٥٨) . والمصدر الذى شكل مفهوم أبى شادى عن الإيحاء بوصفه المزاج الشعرى التام هو محاضرة برادلى A. C. Bradley الافتتاحية فى أكسفورد عن «الشعر لأجل الشعر Poetry for Poetry's Sake» (١٩٠١) ، التى اشتراها من إحدى مكتبات القاهرة وقرأها ١٩٠٩ . وقد قال عنها إنها «غيرت مفهومى الباكر عن الشعر»(٥٩) . وقد ترجم هذه المحاضرة ، وظهرت الترجمة فى الجزء الثانى من كتابه الأول «قطرة من يراع» (١٩١٠)(٦٠) . وكانت هذه الترجمة ، فى الحقيقة ، أول ترجمة إلى العربية لمقال نقدى إنجليزى . يؤكد برادلى فى افتتاحيته «وحدة الشكل والمضمون» فى «شكل ذى مغزى» ، يكون «شعريا صافيا» ؛ «ويمكن أن تسير درجة الصفاء المتحققة بالدرجة التى نشعر فيها أنه من العبث أن ننقل تأثير قصيدة أو فقرة فى أى شكل غير شكلها الخاص»(٦١) . ووجهات نظر برادلى ، التى اقتبسها أبوشادى ، تضرب جذور المفهوم الكلاسى المحدث للغة بوصفها رداء للفكر(٦٢) ، متضمنة تفرقة بين المفهوم والإنجاز ، الذى يبلغ حد «الزينة» . وعن مثل هذا التصور يقول برادلى :

يبدو أننا نلاحظ أن الشاعر لديه حق أو حقيقة ـ فلسفية ، أو اجتماعية ـ محدودة أمامه ، وحينئذ ، كما نقول ، يلبسها لغة موزونة ملونة . إن معظم القصائد الجدلية ، أو التعليمية ، أو الساخرة ، هى من هذا النوع إلى حد ما ، أما فى القصائد المبنية على الخيال فإن أى شىء لا يعدو أن يكون مجرد «خيلاء» حقيقية ، فهو ليس إلا زينة . و«الشعر الصافى Puer Poetry» هو المقابل لهذا . فالشعر الصافى ليس تزيينا لموضوع جاهز ومحدد بوضوح ؛ إنه ينبثق من الحافز الإبداعى لكتلة خيالية مبهمة ، تضغط فى سبيل التطور(٦٣) .

إن القصيدة الصافية تحكم ذاتها ؛ ومحاولة كتابة قصيدة صافية هى ، بمعنى من المعانى ، محاولة لمنح القصيدة الحكم الذاتى الوجودى للأشياء . فالقصيدة تشع جوهر تفردها ؛ ولها ، إذ نستخدم تعبير برادلى ، «تأثير سحرى» ، هو مصدر ما فيها من إيحاء . «هذا التعبير المتفرد ، الذى لا يمكن أن يستبدل به أى تعبير آخر ، مايزال يبدو محاولا التعبير عن شىء وراءه» ـ وراء الشكل والمضمون . وبتعبير آخر ، فإن للقصيدة حكما ذاتيا يشبه ذلك الذى للمركز ، بما للمركز من إمكانات التمدد إلى محيط متردد على عتبة الغياب ، الذى لا صورة له ، للسكون المطلق . وما يقوله الشاعر ، «يبدو مشيرًا إلى ما وراءه ، أو بالأحرى ممتدًا إلى شىء لا نهائى مركز فيه ؛ «إلى كمال شامل (لا يمكن التعبير عنه) بالكلمات الشعرية أو بكلمات من أى نوع ، ولا حتى فى موسيقى أو لون ، ولكن إيحاءه فى معظمه ، إن لم يكن كله ، شعر ؛ وفى هذا الإيحاء ؛ هذا «المعنى» ، يكمن جزء كبير من قيمة الشعر»(٦٤) .

إن الشعر الذى يستكشف إمكانات السكون لابد أن يكون رمزياً . والرنة الغنية للرمز هى امتداده الموحى . وهكذا يكون الرمز هو المقابل للاستخدام التقريرى والبلاغى للغة ؛ لأن الرمز حقيقة وجودية منطوقة وليس تعليقا على حقيقة أو إعادة إنتاج لها . وبهذا المعنى لا تكون اللغة رداء للمعرفة ؛ بل إنها تشيد بنية المعرفة نفسها فى صيغة رمزية دالة . فالرمز تجسيد للسكون فى جسم اللغة .

وقد استقطر كارليل Carlyle ، فى كتاب Sartor Sartus ، الذى ترجم إلى العربية ١٩٢٦(٦٥) ، فى فصل عن الرموز ، مفهوم العلاقة الحميمة بين السكون والرمز والليل فى نظريات الرومانسيين عن لغة الشعر . «فكما أن النحل لا يعمل إلا فى الظلام ، لا يعمل الفكر إلا فى السكون ..» . وهو يعمل عبر «الرموز بوصفها وسيلة»(٦٦) .

فى الرمز كتمان ، وفيه مع ذلك إفشاء ، ومن ثم فإنه إذ يعمل الصمت والحديث معا ، يأتى المغزى مزدوجا(٦٧) .

وهذا ما يعيدنا إلى تحديد كولردج الشهير للرمز بلغة قدرته الموحدة . فهو يقول : إن الرمز : تميزه شفافية الخاص فى الشخصية ، أو العام فى الخاص ، أو الكونى والعام ؛ وفوق كل ذلك بشفافية الخالد فى الوقتى ومن خلاله . إنه دائما يشارك الحقيقة التى يعيدها واضحة ؛ وحين ينطق عن الكل ، يستقر بوصفه جزءاً حيوياً من الوحدة التى يمثلها(٦٨) .

إن الموضوع ، الذات والوجود ، التعالى والعمق ، تلتقى فى الرمز الرومانسى . والرمز يطابق مدلوله عضويا .

وربما كان الهمشرى على حق فى عد التماثل واجهة للغة الرمزية للشعر ؛ لأنها تنشأ عن حافز داخلى لوحدة التجربة . أما اللغة الرمزية للشعر الرومانسى عند أبى شادى فهى أقل حسية ؛ إنها مرادف لما يسميه «التعبير الصوفى» ؛ وهى عبارة مبهمة، يحتمل أنه استخدمها لتوضيح «الإيحاء» فى مفهومه الجمالى والفلسفى التجريدى عند برادلى .

٣

إن إدراك هذه المفاهيم الجديدة للغة الرمزية للخيال فى الشعر يتشابك ، فى إحكام ، مع عملية التمثل التدريجى لأسلوب الشعر الرومانسى ، الإنجليزى (والفرنسى) . ومن ثم ينبغى الآن أن ندقق النظر فى عملية التمثل هذه ، والنمو الذى زامنها للأسلوب الرومانسى العربى كما تعكسه ترجمات الشعر الإنجليزى . وعلى أية حال ، فسنختار قصيدة شلى «إلى قبرة To a Skylark» ، التى ربما كانت أكثر القصائد الإنجليزية تأثيرا فى

العربية بين الحربين ، مع القصائد المتصلة بها عن رمزية الطير ، مركزًا لعملية التمثل المعقدة ، وبوصفها نقطة تحول . وسوف ننظر إلى التأثير المتبادل والتراث بوصفها عنصرين جوهريين فى عملية التمثل هذه .

وقد ترجمت قصيدة شلى «إلى قبرة» ، بين ١٩١٣ و١٩٥٠ ، سبع مرات ؛ وقصيدة كيتس Keats «أنشودة إلى عندليب Ode to a Nightingale» ترجمت مرتين ؛ وقصيدة وردزورث «إلى قبرة» ترجمت فى مجلة أبولو ١٩٣٤[٦٩] . ولم يأت تأثير هذه القصائد ، التى أخذت – كما سيتضح – على أنها تنويعات على موضوع شعرى واحد ، من الترجمات وحدها ، بل أتى أيضا من ظهورها ، مع قصائد وردزورث «التفاحى الأخضر The Green Linnet» و«إلى الوقواق To the Cuckoo» ، مجموعة فى «الكنز الذهبى The Golden Treasury» .

وقد سُمعت أغنية شلى فى العربية مبكرًا سنة ١٩١٠ فى قصيدة «العصفور»[٧٠] ، التى كتبها أبو شادى وهو طالب ضمن «قطرة من يراع» (جـ٢) ، الذى تضمن أيضا بحثه عن شلى[٧١] .

ساكن الأغصان غرد	للـمنى شعرا وغـن
صوتك الصداح سحر	يطرد الأحزان عنى

....

ساكن الأغصان غرد	صفو مايهوى (الربيع)
واعطنى درسا شهيا	ينعش القلب السميع

يخاطب شلى «روحه المرحة» قائلا «فلتعلمنى نصف الفرح الذى لابد أن عقلك يعرفه» . ولكن طائر شلى ، غير طائر أبى شادى ، ليس قابعا بين الأغصان ، ولا هو يغنى أغنية «يهواها الربيع» بخاصة ؛ فهذه نعوت ربما أوحتها القصيدتان التاليتان فى مختارات بالجراف Palgrave ، التى قرأهما أبو شادى حينئذ بوصفهما نصين أصليين فى مدرسة التوفيقية الثانوية : قصيدتا وردزورث «التفاحى الأخضر» و«إلى الوقواق» . فأحد الطائرين «هنالك بين مجموعة أشجار.. يقبع فى نوبات نشوة / ... » ؛ أما الآخر فـ«محبوب الربيع !» إن رغبة شلى أن يتعلم سر الأغنية من الطائر هى عند أبى شادى ، تشير إلى التضمين الرمزى للطائر بوصفه شعارًا للخيال الشعرى .

وفى قصيدة «الهزار»[٧٢] لزكريا إبراهيم ، هناك توليد مشابه لصورة الطائر – مع نعوت أخرى من المحتمل أن تكون من قبرة شيكسبير فى «روميو وجولييت» : «كان صوت القبرة ، بشير الصباح ، لا صوت البلبل : (الفصل الثالث ، المشهد الخامس ، ٦ – ٧) .

ومن الواضح أن اللغة أكثر شفافية من لغة أبى شادى :

يا شاديًا فوق الغصون	يضمه الزهر المريع
متـــنقلا فى الروض	تحسبه لخفته جزوع
مازال يدعو الفجر	حتى أدبر النجم اللموع
فتلا أناشيد الصباح	ليوقظ النور الينيع
هذى الترانيم الحسان	كأنها القطر الهموع
فاغمر بهن إن اســـتطعت	بلابل السدم الصديع
أدنو إليك فتختفى	فكأنك الأمل النزيع
يسرى غناؤك فى الفضاء	كأنه نشر يضوع
علم شبيهك يا هزار	إجادة النغم البديع

هذا الطائر يشبه فى ترانيمه التى «كأنها القطر» (البيت ٥) قبرة شلى ، التى «ترسل وابلا من ترانيم» . ومثل طائر شلى ، الذى يرتبط «بزهرة» – «افتضتها رياح دافئة ، فبعث عبيرها / بعذوبته المفرطة ، الخور فى هؤلاء اللصوص ذوى الأجنحة الثقيلة» – «يسرى غناؤك فى الفضاء كأنه عطر يضوع» (البيت ٨) . وهو عند شلى كذلك (وربما كان هذا أكثر العناصر أهمية) «يعلم» الشاعر كيف يغنى (البيت ٩) . والبيت السابع يستدعى وقواق وردزورث «كم همت أبحث عنك / فى الغابات والوديان ؛ / وماتزال أملاً ؛ حبا ؛ نتطلع إليه ولا نراه ! » .

ويحمل «عصفور الجنة»[٧٣] عند شكرى ملامح من قبرة شلى أيضا . ففكرة «الفن التلقائى unpremitated art» بوصفه تعبيرًا عفويًا عن الذات ، وهو الدرس الذى يسعى الشاعر إلى تعلمه من الطائر ، تصوغ الصفة الجوهرية لطائر شكرى .

ألا يا طائر الفردوس	إن الشعر وجدان
وفى شدوك شعر النفس	لازور وبهتان
فلا تعتد بالناس لما	فى الخلق إنسان
وجد لى منك بالشعر	فإنا فيه إخوان

والخطوة الجديدة فى الأسلوب تحققت فى قصيدة جبران الغنائية القصيرة «الشحرور»[٧٤] ، التى ينتشر شلى فى أنحائها :

ايها الشحرور غرد	فالغنا سر الوجود
ليتنى مثلك حـــر	من سجون وقيود

ليتنى مثلك روحا
في فضا الوادى أطير
أشرب النور مداما
في كئوس من أثير

....

ليتنى مثلك فكرا سابحا فوق الهضاب
أسكب الأنغام عفوا
بين غاب وسحاب ...

ويسكب طائر الشابى أيضا ، فى «مناجاة عصفور»[٧٥] ، «قلبه المفحم / فى أنغام تفيض بالفن العفوى» .

يا أيها الشادى المغرد ها هنا
ثملا بغبطة قلبه المسرور
متنقلا بين الخمائل تاليا
وحى الربيع الساحر المسحور ...
رتل على سمع الربيع نشيده
واصدح بفيض فؤادك المسجور
وانشد أناشيد الجمال فإنها
روح الوجود وسلوة المقهور

ولكن الشابى لم يعرف الإنجليزية ، برغم افتراض أنه قرأ قصيدتى جبران وشكرى ، ويحتمل أنه قرأ أيضا النسخة الأولى لترجمة على محمود طه الشعرية المبدعة لـ «إلى قبرة»[٧٦] . على أية حال ، ينبغى تأكيد أن الغنائية الواضحة ، والإيحاء ذا الطبيعة الرمزية الملائم لقصيدة شلى ، قد أصبح خلال عشرين عاما من التجريب السابق ، الملمح السائد للقصيدة . إن قراءة قصيدتى جبران والشابى تلفتنا إلى أن شيئا ما قد حدث للغة الشعر العربى ؛ أنها أصبحت تتلاءم والاتجاه الرومانسى ، وأن هذا التلاؤم يدين بالكثير للشعر الرومانسى الإنجليزى (وأيضا ، كما قد تكشف دراسة مشابهة ، للشعر الرومانسى الفرنسى) .

فهذه اللغة الجديدة للشعر أثرت حتى على المزاج قبل ـ الرومانسى الذى كان مسيطرًا على العقاد . وقد انتقد العقاد أقرانه من الشعراء المصريين (جماعة أبولو فى الغالب) لكتابتهم عن هذه الطيور «الأجنبية» ، كالقبرة والبلبل والعندليب . وكان نقده ذا مغزى ؛ لأنه يفترض ، إن صوابا أو خطأ ، أن هؤلاء الشعراء كانوا يكتبون تقليدًا أو ترسمًا لخطى كيتس ، أو شلى ، أو وردزورث[٧٧] . وكان رد المسهمين فى أبولو عنيفًا وفوريًا . فقد نشرت مقالة لـ م . شرف ، وكان عالم تاريخ طبيعى مشهور ، وصديقا لأبى شادى ، معددًا أسماء الطيور التى وصفتها العربية ، واللاتينية ، والإنجليزية ، والفرنسية ، ليثبت «علميا» فى الغالب أن العنادل والقبرات تهاجر إلى «أرض النيل» فى الشتاء[٧٨] . وعلى هذا الأساس فإن هجرة الصور الشعرية التى تتعلق بهذه الطيور تكون ، ضمنا ، طبيعية ومقبولة . وقد قدم أبو شادى النقطة المهمة ، وهى أن الجمال ، و«الجمال العزيز فى ذاته» ، أجنبيا كان أو وطنيا ، ذو جاذبية خاصة فى ذاته للشاعر الرومانسى[٧٩] .

وقد خاطب العقاد الكروان فى ديوان كامل من شعره ، إذ الكروان ، كما يقول ، جزء من الطبيعة المصرية . ولكن مختار الوكيل ، الذى كان هو نفسه أحد الذين ترجموا «إلى قبرة» ترجمة شعرية ، أشار إلى أن «كروانيات العقاد أفراخ قبرة شلى . كما أشار إلى بعض الصور التى يحتمل أن العقاد استعارها من شلى[٨٠] . وما لم يبينه الوكيل هو أن العقاد استعار أيضا لكرواناته ملامح تنتمى إلى تفاحى وردزورث الأخضر ووقواقه[٨١] ، وعندليب كيتس ؛ فكروانه ، على سبيل المثال ، كطائر وردزورث «صوت بلا جسد» :

صوت ولا جثمان
لحن ولا عيدان

ـ وهو يعلم الشاعر سر الأغنية السعيدة :

علمتنى بالأمس سرك كله
سر السعادة فى الوجود الثانى[٨٣]

وهو كطائر كيتس «طائر خالد» ، يغنى فى ليلة صيف «بكل ما فى حنجرته من صفاء» :

حادى الظلام على جناح صاعد
يا أرض أصغى ، يا كواكب شاهدى
هجت طيور بالضحى * وتكفلت
بالليل حنجرة المغنى الخالد !
عاهدت هذا الضيف لست بواهب
سمعى سواك ، فهل تراك معاهدى ؟[٨٤]

إن التعاقبات النصية فى النسخ الثلاث[٨٥] لترجمة على محمود طه لـ «إلى قبرة» هى ، بمعنى من المعانى ، عالم مصغر لنمو طبيعة الشفافية الغنائية لشلى وتصفيتها فى الشعر الرومانسى العربى . وقد نشرت الترجمة الأولى فى السياسة الأسبوعية ١٩٢٦ . وها هى ترجمة المقطوعتين الأولى والسادسة :

يا أيها الروح جذلانا يغنينا
تحية لك يا صداح وادينا
طوبى لساحر لحن منك ما عرفت
له الصوادح من قبل أفانينا

وهل من الطير من ترتاد صدحته
نواحى الأفق الأعلى فيصغينا
يفيض قلبك ألحانا يسلسلها
من ملهم الفن وحى لا يغادينا

و :

وفى السماء وستر الليل منسدل
على الوجود وسر الليل يطوينا
والأفق صاف لما تعتاد زرقته
سوى سحائب فى الظلماء غادينا
يسلسل البدر منها كلما انشعبت
وشائعا من لجين الضوء غالينا
يرمى السموات سيل من أشعتها
يكاد يطفو على أبراجها حينا

Hail to thee,blithe Spirit!
   Bird thou never wert,
That from heaven or near it
   Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art.

All the earth and air
   With thy voice is loud,
As, when night is bare,
   From one lonely cloud
The moon rains out her beams,and Heaven is overflow'd.

إن ترجمة على محمود طه للمقطوعتين يستدعى إلى الذهن أسلوب قصيدة لأحمد شوقى ونغمتها يخاطب فيها الشاعر الكلاسى المحدث طائرًا سمعه يغنى فى واد قرب قرطبة ، فى وقت ما خلال سنوات نفية الخمس فى إسبانيا . وافتتاحية قصيدته :

يا نائح الطلح أشباه عوادينا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
ماذا تقص علينا غير أن يدًا
قصت جناحك جالت فى حواشينا
كل رمتـــــه النوى ! ريش الفراق لنا
سهما ، وسل عليك البين سكينا ...
لم تأل ماءك تحنانًا ولا ظمأ
ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا[٨٦]

وقصيدة شوقى ترسم خطى القصيدة الشهيرة لأحمد بن عبدالله بن زيدون ، الشاعر الأندلسى (١٠٠٣ ــ ٧١) ، فى لغتها وموسيقاها ؛ وهذه الأبيات مثال منها :

أضحى التنائى بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا ...
كأننا لم نبت والوصل ثالثنا
والسعد قد غض من أجفان واشينا
سران فى خاطر . الظلماء يكتمنا
حتى يكاد لسان الصبح يفشينا ...
لم نجف أفق جمال أنت كوكبه
سالين عنه ولم نهجره قالينا[٨٧]

وقد نم مزاج الحنين إلى الماضى فى قصيدة ابن زيدون على معارضة شوقى لها . وبالرغم من أن قصيدة شوقى قصرت عن الدقة البنائية للقصيدة الأندلسية ، فقد نجح شوقى ، فى الأبيات الافتتاحية بخاصة ، فى ترسم خطى ما أسماه ناشر ديوان ابن زيدون «السحر اللفظى» ، أو جلال الوضوح الغنائى .

وقد كانت قصيدة شوقى ، التى نشرتها السياسة الأسبوعية[٨٨] قبل سبعة أسابيع فقط من نشر ترجمة طه الأولى لقصيدة شلى فى الصحيفة نفسها ، وقصيدة ابن زيدون أساسًا ، فيما يبدو ، فى واعية طه حين نظم قصيدته . ويتضح ، من المقطوعتين المذكورتين آنفا ، أنه يدين للشاعرين الكلاسى المحدث والأندلسى ، بمقدار دينه لشلى . فالطائر الذى يخاطبه ، على سبيل المثال : «تحية لك يا صداح وادينا» ذو جذرين : أحدهما عند شلى «تحية لك ، أيها الروح المرح !» والآخر عند شوقى «نشجى لواديك أم نأسى لوادينا» . والبيت الأول من المقطوعة الخامسة «وفى السماء .. وسر الليل يطوينا» أكثر من أن يكون مجرد اتكاء على قول ابن زيدون «سران فى خاطر الظلماء يكتمنا» . إن اقتراب لغة قصيدة طه ونغمتها وإيقاعها من المثالين المتقدمين يقلل ، إلى حد ما ، من جدة صور شلى .

وقد قدم على محمود طه فى «أرواح شاردة» ترجمة جديدة تماما للمقطوعتين الأولى والخامسة :

يا أيها الروح يهفو حوله الفرح
تحيـــــة أيهذا الصـــــادح المرح
من أمة الطير هذا اللحن ما سمعت
بمثله الأرض ، لا روض ولا صدح
أنت الذى من سماء الروح منهله
خمر إلهية لم تحوها قدح
يفيض قلبك ألحانا يسلسلها
فن طليق من الوجدان منسرح

و :

هذى السماء بموسيقاك مائجة
والأرض يغمرها من صوتك الطرب

وصفحة الليل أصفى ما تكون سوى
غمامة خلفتها وحدها السحب
وقد بدا القمر الوضاح يمطرها
إرسال ضوء على الآفاق تنسكب
يرمى السماوات سيل من أشعتها
تكاد تسبح فى طوفانه الشهب

من الواضح أن طه قدم هذه النسخة الجديدة ليمحو أثر قصيدتى شوقى وابن زيدون ، وليحقق من أسلوب شلى ما لم تبلغه النسخة الأولى . وترتب على هذا ، أن ازدادت صوره قربا من صور شلى . فى النسخة الأخيرة امتزجت الصفتان الجوهريتان للطائر ، بوصفه « روحا مرحا » يغنى أغنية « عفوية » مليئة بالمرح ، فى وضوح يفوق ما كانتا عليه فى الصياغة التقليدية لنسخة ١٩٢٦ .

هذه التعاقبات النصية ، وهى أساساً إعادة صياغة للرؤية الشعرية نفسها ، لا ينبغى أن تجعل التواصل الداخلى بين شوقى وعلى محمود طه مبهمًا . إن الشاعر الأحدث ، خلف رومانسى ، فى كثير من الوجوه ، للشاعر الكلاسى المحدث الأسبق عهدا . فلقد أظهر طه فروض التكريم لشوقى فى مقال بمجلة أبولو فى ديسمبر ١٩٣٢ ، وأبدى حزنه على أن شوقى لم يكتب شعر الوجدان ، ولكنه أضاف على الفور : « إننا نريده أن يغير مزاجه الشعرى ويبدأ من حيث بدأنا نحن ، ناسين أننا بدأنا من حيث انتهى هو ! »(٨٩) . إن ترجمة طه لقصيدة شلى « إلى قبرة » ، ومراجعاته المركزة للنص ، تعكس ، حقا ، هذا التواصل .

وأعمق من هذا المظهر الخاص للتواصل هناك التراث الغنى لرمزية الطير فى الشعر العربى ، الذى تضرب قصيدة شوقى نفسها بجذورها فيه ، تعد قصيدة طه ، بمعنى من المعانى ، توجيهًا رومانسيًا لها . وعلى سبيل المثال ، فإن نغمة الحنين فى مطلع قصيدة شوقى (ثم ، بالتالى ، فى قصيدة على محمود طه) تستدعى بطريق غير مباشر مثل هذه النغمة فى قصيدة عبدالرحمن البرعى التى تعبر عن شوقه إلى أرض النبى :

فيا حمامات وادى البان شجوك فى
ظل الأراك شجانى يا حمامات(٩٠)

والتراث متعدد الألــوان؛ولهذا فإن فى التركيز على مثل واحد للمزاوجة الداخلية للتأثير والتراث فى صنع الرمز الرومانسى العربى للطائر لجرأة تفوق جمع النماذج المتصلة بالتواصل والفروق الشعرية الدقيقة لهذا الرمز فى الشعر العربى الكلاسى . والمقطوعتان التاليتان من قصيدة « اليمامة » ، وهى قصيدة قصيرة لشاعر من جماعة أبولو هو الهمشرى ، هما النموذج الذى سأختاره :

رددى فى السكون ذكرى الهديل
وتغنى يا شهــــرزاد النخيل
أى ذكرى تشجيك أى خيال
راح يضنيك من فراق خليل
كثرت حولك الأقـاويل حتى
أصبح الروض بين قال وقيل
لست أدعوك غير روح مروع
لاذ بالنخل خيفة من رحيل

....

ضمخ الصمت من شذا الحلفاء
والأريج الشمسى ملء الجواء
وزهور اليقطين تسكب فيضا
من لهيب ومن غطيط غناء
كــمــقــاصير جــنــة نــزلتهــا
فــئــة تستريح غب عــنــاء
عبرت موطن الهديل وجاءت
بالذكى الساجى من الأنباء(٩٢)

ولقد كان صالح جودت ، الصديق الحميم للهمشرى ، على حق جزئيا فحسب فى قوله إن القصيدة كتبت تحت تأثير قصيدتى شلى ووردزورث عن القبرة ، وقصيدة كيتس « أنشودة لعندليب »(٩٣) ؛ فلا يمكن أن يخطىء المرء الأصداء البعيدة لهذه القصائد فى وصف الطائر بأنه « روح »،وفى تصوير المدركات الحسية المتماثلة فى المقطوعة الثانية ، التى تنتسب إلى كيتس . بل إن بوسع المرء أن يستعيد قصائد أخرى للهمشرى تظهر كيف أن هذه القصائد التى ذكرها جودت قد شكلت جانبا من إدراك الهمشرى للطائر . وعلى سبيل المثال ، فإن هذه الصور :

يسمو ويهوى فى السما غردًا
كشــرارة طــارت من القبــس
أو سهم رام راح عن قوس
أو حلم صب فى هوى الأمس

ــ من قصيدة « المغرد »(٩٤) ــ أوحى بها بوضوح قول شلى : « إلى أعلى فأعلى / تنطلقين من الأرض ، / كسحابة من نار ، / تضربين بجناحيك الزرقة العميقة » ، و« تنطلقين فى مضاء سهم / من سهام هذا الفضاء الفضى » ، و« أنت كعذراء كريمة المحتد /

فى برج قصر ، / تختلس ساعة / لتواسى روحها المثقلة بالهوى .. » . وتربط علاقة بعيدة قوله :

وضفت على كل الغصون سحابة
وزكا الغصين وفتح النـوار
وتهلل الزرزور فى أوراقـها
وزها السياج وفاحت الأعطار(٩٥)

بقول كيتس : «لا أستطيع أن أدرك أى زهور تلك التى عند قدمى ، / ولا أى عرف رقيق ذلك الذى يلف الغصون .. »(٩٦) .

فالهمشرى ، كما يلاحظ جودت ، تمثل بوضوح بعض العناصر الإنجليزية فى التصوير فى قصائده المختلفة عن الطيور . ومع ذلك ، فإننا إذا عدنا إلى القصيدة موضوع المناقشة ، وجدنا أن القوة الشعرية فى رمزية «اليمامة» تأتى من منبع تراثى هو ، على التحديد ، الأسطورة التى تفسر الهديل الحزين للحمامة . فمنذ أن مات إلفها (أو أخوها) فى أزمان لا يمكن تذكرها بعد الطوفان ، ظلت الحمامة تنوح عليه وتهدل بأغنيتها الحزينة تذكره . ويشير المعرى إلى هذه الأسطورة فى قوله :

أبنات الهديل أسعدن أو عد
ن قليل العزاء بالإسعاد
ما نسيتن هالكًا فى الأوان الـ
ـخال أودى من قبل هلك إياد(٩٧)

وقبل ذلك ، يتفجع متمم بن نويرة ، فى قصيدة جاهلية ، على موت أخيه فى لغة الأسطورة :

إذا رقأت عيناى ذكرنى به
حمام تنادى فى الغصون وقوع
دعون هديلاً فاحتزنت لمالك
وفى الصدر من وجد عليه دموع(٩٨)

ويصبح «موطن الهديل» فى قصيدة الهمشرى أرضًا أسطورية شعرية تسكنها الجنيات a mythopoetic fairyland ، هى الحقيقة الشعرية التى تنبع منها الأغنية .

والملمح الخاص للغة نسخ ترجمة طه لـ «إلى قبرة» ، الذى أغفلته عن عمد فى التحليل السابق ، هو اللغة الصوفية الباطنية ، مثل :

وهل من الطير من ترتاد صدحته
نواحى الأفق الأعلى فيصغينا

فى نسخة ١٩٢٦ وقد تغير البيت كله فى نسخة ١٩٤١ ؛ ولكن اللغة الصوفية تأكدت فى الصياغة الجديدة عما كانت عليه فى الأولى .

أنت الذى من سماء الروح منهله
خمر إلٓهية لم تحوها قــدح

والبيت الرابع من المقطوعة الثالثة فى كلتا النسختين :

كأنما أنت جذلانا تراوحنا
روح من الملأ القدسى نورانى

ـ يعيد إنتاج عبارة ابتذلها التداول Cleche فى النثر والشعر الصوفيين . وهكذا ، فإن القبرة ارتبطت برمزية الطائر ـ الروح التى يمثلها المثل المعروف لها فى قصيدة ابن سينا :

هبطت إليك من المحل الأرفع
ورقـاء ذات تـدلل وتمنـــع

وعلى أية حال ، فالطائر رمز متداول فى الشعر الصوفى الإسلامى . وها هما مثلان من شعر النابلسى :

بدت الحقيقة من خلال ستورها .
واستأنست من بعد طول نفورها
وشدت على عيدانها أطيارها
فاسمع معى منها غناء طيورها
وانظر لبلبلها يغرد مطربا
فى روح هذا الكون مع شحرورها(٩٩)

هــيــكلى سام سلم الشـبـح
طاهر الذيل نظيف القدح
هــذه دولـتـنــا قــد حضرت
دولـة العـز وكـنـز الـفـرح
روضــة زهــرتها فـائحــة
فـانـتشق نـفـحتها وانصلــح
وتنصت لـغـنـا بـلـبـلـهـا
وعلى المطـرب لا تقتـــرح(١٠٠)

إن تحول علم الوجود الصوفى فى لغة المفهوم الرومانسى للخيال المبدع إلى الباطنية الجمالية للوعى الشعرى الرومانسى ، يفسر ... هذا التقارب الحميم بين لغة الشعر الصوفى الإسلامى والشعر الرومانسى العربى . إن تعبيرات الشعر الصوفى ، وقد

انقطعت عن مغزاها الثابت وأعيدت صياغتها جماليا ونفسيا لتعبر عن الحقائق الشعرية للعقل الرومانسى المبدع ، تشكل أكثر العناصر أهمية فى لغة الشعر الرومانسى العربى .

ولم تكن اللغة الصوفية مقصورة على الشعراء المسلمين ؛ فقد استخدمها المهاجرون المسيحيون استخداما واسعا ؛ وإليهم يعود ، حقا ، بلوغها درجة التحول الجمالى والشفافية الشعرية التى جعلتها جزءاً من لغة الشعر الرومانسى العربى . فقصيدة جبران «صمتى إنشاد» على سبيل المثال :

سكوتى إنشاد وجوعى تخمة
وفى عطشى ماء وفى صحوتى سكر
وفى لوعتى عرس وفى غربتى لقا
وفى باطنى كشف وفى مظهرى ستر

ـ محاولة واضحة لمباراة ابن الفارض :

وأشهدت غيبى إذ بدت فوجدتنى
هــنالك إياهـا بجلوة خلوتى
وعانقت ما شاهدت فى محو شاهدى
بمشهدة للصحو من بعد سكرتى[١٠١]

وقد وجد كل من نادرة حداد ، وإيليا أبوماضى ، ورشيد أيوب ، ونسيب عريضة بخاصة ، فى الشعر الصوفى نبعا للإلهام . وخصصت نازك الملائكة ، آخر الرومانسيين العرب المشهورين ، قسما كاملا فى كتابها عن على محمود طه للعلاقة بين رؤيته الشعرية ولغة الصوفية[١٠٣] . وهى تبين عناصر العبارة الصوفية فى ترجمته لـ «إلى قبرة» ، التى لا تناقشها ، وكيف تمثلها فى بناء رؤيته الرومانسية وفى لغته .

إن هذا الاقتراب الحميم والحيوى من لغة التراث الصوفى هو الذى منح الشعر الرومانسى العربى منحنيات ونغمات تميزه عند مقارنته بالشعر الرومانسى الإنجليزى . والصوفية ، فى العربية ، ليست سرية ؛ بل هى تراث حى . ولغة الصوفية استمدت من لغة القرآن خلال تاريخ طويل من التأويلات الصوفية والروحية . إن المكانة التى يحتلها القرآن فى تاريخ الأدب العربى مكانة لا مبالغة فى تقديرها ؛ فهو مصدر روحى وأدبى فى وقت معا . ومن الوجهة الأدبية الخالصة ، فهو أعظم أثر «كلاسى» فى العربية . لكنه فى الوقت نفسه أعظم معجزة دينية فى الإسلام ، حدث أيضا أنها كانت معجزة لغوية . إن مكانة كلمة الله فى الإسلام كمكانة السيد المسيح فى المسيحية ؛ «فأسلوب القرآن هو اللغة العربية التى لا يمكن فصلها حين تتحدث بلغة الدين عن القرآن ، كما لا يمكن فصل جسد المسيح عن المسيح نفسه»[١٠٤] . هذا التطابق فى اللغة بين الأدبى والدينى فريد ، ولم يحقق أبدا فى طبع لغة الشعر العربى بطابعه الخاص .

٤

وموسيقى الشعر جزء عضوى من لغة الشعر . وقد يمكن وصفها بأنها الجمال المطلق للقصيدة . وكان من الضرورى أن يصحب اللغة الرمزية للشعر الرومانسى ، بما فيها من عاطفية وإيحاء ، مفهوم لموسيقى عاطفية للشعر ، مناسبة للمشاركة الرمزية وموحية بها . «فمع الحركة الرومانسية أخذ ينمو مفهوم أن الصوت الصادق للمشاعر لا يمكن التنبؤ بإيقاعه أو بتنظيمه»[١٠٥] . إن الموسيقى ، كما سيتضح ، تتبع منحنيات النمو العاطفى . والعضوى للقصيدة أكثر مما يمكن أن يوفره القياس الصارم للتيار الرئيسى للأشكال الموسيقية الكلاسية والكلاسية المحدثة . فالشاعر الرومانسى «لم يتق إلى النغمة المرتجلة ، ولكن إلى شىء يشير إلى الإحساس بالتناغم ؛ شىء مثل لهجة الإحساس نفسه»[١٠٦] . فالموسيقى الرومانسية فى الشعر هى اللهجة التى تتنبأ بالصوت الصادق للإحساس . وحين تكون ناجحة ، تبلغ القصيدة الرومانسية كمالاً غنائيا ذا طبيعة عضوية يوحد القصيدة موسيقيا ، وحدة تتولد من البيت المفرد بل من القصيدة بوصفها كلا . فالوزن ليس زخرفة إضافية لتزيين المعنى ؛ لكنه كما وصفه المازنى ، «الجسد الضرورى الذى لا غنى عنه» للشعر[١٠٧] . وباختصار ، فعند الرومانسيين لا يمكن الكشف عن المنحنيات الكاملة العضوية والعاطفية لنمو نمط القصيدة أو تقديرها إلا إذا أخذت القصيدة بوصفها كلا صوراً وموسيقى ، شكلاً ومضمونا .

فكرة الكلية الغنائية هذه هى التى أدت بالرومانسيين العرب إلى اكتشاف شكل السوناتا . وقد تجاهل كل دارسى الشعر الرومانسى العربى ، فيما أعلم، تقديم هذا الشكل الشعرى الأوربى بالتحديد . ثم جاء هذا الكشف وتطور عبر التأثير الإنجليزى (والشيكسبيرى ، بخاصة) . فقد نشر أبوشادى ، فى مارس ١٩٢٨[١٠٨] ، مقالا من جزئين عن سوناتات شيكسبير . وبالرغم من استخدامه كلمة «أناشيد» فى العنوان بوصفها معادلاً عربياً لـ «Sonnets» ، فقد استخدم فى المقال نفسه سوناتات أيضا (والمفرد سوناتا أو سونات) ، وأدخل ، بهذا ، مصطلحا عروضيا جديدا فى العربية سوف يستخدمه كتاب السوناتا بعد ذلك . والتركيز على سوناتات شيكسبير نفسها أقل من التركيز على إمكان اقتباس الشكل فى العربية ؛ إذ يذكر ، «أن موسيقى هذه السوناتات ينبغى أن تدرس وأن نحاول تقليدها فى لغتنا» . وينتهى المقال بمثال عملى على «سوناتا عربية على النمط الشيكسبيرى» بعنوان «الصدى» :

يا حياة (الحب) كيف الحياه

بعد ما ضاعت عهود الحبيب ؟
ما جمال الصوت يحكى صداه
لا ولا الطب ظنون الطبيب !
إنما الذكرى لمثلى عذاب
تشبه النوح بليل بهيم
مثلما حن لماضى الشباب
دائم المجد مسن سقيم !
هكذا الطائر لما بكى
ما فؤاد حس بآتى (الربيع)
لكنما قلبى إذا ما اشتكى
يشكو كمسجون بحصن منيع !
ما خيال (الحب) وهو البعيد
إلا تباريح الفؤاد العميد !

ونشر أبوشادى ، فى أبريل ١٩٢٨ ، سوناتاه الثانيه «نور الجحيم» :

إذا كنت أبكى لعسف الحياه
فهيهات أبكى لقلبى الحزين !
لكننى أشجى لمن قد شجاه
من عيشه طول العذاب الدفين
لقد ذقت صرفا ضروب الألم
فصارت لنفسى كبعض النعيم !
فإن كان بى حليف النغم
فيا ربما النور بعض الجحيم !
على أننى زاهد فى سرورى
فقد خلق القلب معنى السرور
وحول من صبره فى شعورى
تعسة نفسى وفىّ الحبور !
فرجعها فى بكائى غناء
يعزى الورى وحجبت الشقاء

ويشير مزج البحور فى السوناتا الثانية إلى تجربة أبى شادى الثانية فى العروض التى ستناقش فيما بعد .

والمحاولة الرومانسية التالية، والأخيرة ، لاقتباس شكل السوناتا فى العربية كانت سنة ١٩٤٤ فى كتاب مصطفى طه حبيب وسلامة حماد عن شيكسبير[١١٠] . وقد تضمن الكتاب ترجمة ست سوناتات : أربع منها شعرا : (رقم ٦٠) «كما تتجه كل الأمواج إلى الشاطئ المفروش بالحصى» :

(Like all the waves make towards the pebbled shore)

(رقم ١٣٨) «حين تقسم حبيبتى أن الصدق طينتها»

(When my love swears that she is made of truth)

(رقم ٢٩) «حين يخزينى الحظ وعيون الرجال»

(When in disgrace with Fortune and men's eyes)

(رقم ١٤٦) «الروح المسكينة مركز أرضى الخاطئة»[١١١]

(Poor soul the centre | of my sinful earth

ـ واثنتان نثرا :

(رقم ١٨) «أيمكن أن أقارنك بيوم صيفى»

(Shall I Compare thee to a summer's day ?)

(رقم ٥٧) «أن أكون عبدك لا أقوم إلا على رعايتك»[١١٢]

(Being your slave what should I do but tend)

ويذكر الكتاب فى هامش على صفحة ١٤٨ أن الترجمات الشعرية لتوفيق أحمد البكرى . والبكرى ، وهو شاعر أضأل من شعراء هذه الفترة ، كان سودانيا ، هاجر إلى مصر ١٩٢٩ لأسباب تتعلق بالسياسة والتعليم . وتعرض ترجمته بعض قوة النص الكلاسى المحدث وتنظيمه . وقد تكون ترجمته للسوناتا رقم ٦٠ ، تحت عنوان «ثورة» ، مثلا كافيا على هذه التجربة لجعل هذا الشكل ملائما فى العربية :

كالموج هادرة ومقبلة
أيامنا للشاطئ الصخرى
متزاحمات فى تقدمها
متفاوتات الطول والقصر
تدنو مزمجرة لغايتها
والموت فى أذيالها يجرى
واليوم يجرى ثم يعقبه
يوم يحل بساحة الذكر
والومضة الأولى التى طلعت
فى ظلمة الديجور والغلس
يبلغ الكمال بها قصيرها
نورا يفيض كشعلة الشمس
فإذا الكسوف أناخ مكتئبا
أورى بنور الشمس والقبس
يعطى الزمان اليوم منته
ويرد ما أعطاه بالأمس
إن الشباب وحسن طلعته
يذوى مع الأيام والزمن
ولكم جبين فاتن طمست
منه الغضون معالم الفتن

فاهنأ حبيب القلب مبتهجا
بالكون فى إشراقة الحسن

وتمل ساعات الحياة لما
بعد الحياة لنا سوى الكفن

إنى وشعرى العبقرى وما .
أبدعته من خالد النظم

كالعلد المفتون مبتهلا
يتلو عليك روائع الكلم

ومن الواضح أن هذه ليست محاولة لإنتاج ترجمة عربية أمينة للسوناتا . إنها اقتباس ؛ محاولة لكتابة « سوناتا عربية » اعتمادا على سوناتا شيكسبير . وما ينبغى أن نسأل عنه ليس الحرية الشاملة التى أباحها لنفسه ، بل بعض التفاصيل التى يحتمل أن تكون ناتجة عن فهم غير كاف للنص الإنجليزى . وعلى سبيل المثال ، فإن عجزه عن فهم « Nativity » (التى نقلها إلى « الومضة ») بوصفها فكرة تجريدية تستخدم اسم ذات « للطفل حديث الولادة » تنعكس فى نسخته المشوشة للرباعية الثانية كلها . والأصل فى عضويته النشطة كالتالى :

Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,
And Time, that gave, doth now his gift confound.

فالميلاد ، بهذا المعنى ، لا يرتبط بـ « التقدم إلى الرشد » فحسب ؛ بل أيضا بـ « أوقات الخسوف المعقوف crooked eclipses » ؛ لأن بها أيضا المصاحبات الفلكية لعلامة الميلاد .

ولا يثير نظام إيقاعه ، القائم على ثلاث رباعيات يتبعها بيتان ، تتحد قوافى أبيات كل منها ، أى مشاكل خاصة بقدر ما تتعلق المشكلات بالاقتباس . فى الإنجليزية ، قد تبدو الرباعية الموحدة القافية غير طبيعية ورتيبة ؛ أما فى العربية ، حيث القافية الموحدة والعدد المنتظم للتفعيلات فى كل الأبيات هما العنصران الأساسيان لعروض القصيدة التقليدية ، فإن هذا مقبول بالتأكيد . ليس هذا حكما على القيمة الشعرية لسوناتات أبى شادى والبكرى . فمن ناحية المبدأ ، أؤمن أنهما كانا على الطريق القويم . وحقيقة أنهما أنتجا قصائد من نوع مريب ! مشكلة مختلفة ليس لها علاقة ، أو ليس لها علاقة مباشرة على الأقل ، بطريقتيهما فى الاقتباس . فلا سبيل إلى إنتاج أربعة عشر بيتا خماسية التفاعيل فى العربية[113] .

ومن الضرورى أن يوجد شكل ما من التكيف داخل الأنماط الكمية للتفاعيل فى العربية لجعل مثل هذا الشكل يتأقلم .

وكان أبوشادى ، فى المقال السابق ذكره ، على وعى بهذه المشكلة ، وحث معاصريه (خصوصا « الذين يعرفون الإيطالية ») أن يدرسوا السوناتات الإيطالية الأصلية ، وان يكتبوا عنها فى العربية ؛ « لأن عروضها أقرب إلى ذوقنا » . والسوناتا الإنجليزية تطورت عن السوناتا الإيطالية ؛ وقد تأمل أبوشادى فكرة « سوناتا عربية » تتطور عن النماذج الأوربية .

« تتجه السوناتا شكلا إلى أن تتضمن موقفا خاصا ، شخصيا للغاية ، عادة ما يكون مربكا بعض الشىء أو تعبديا إزاء التجربة »[114] . إنها كافية بمعنى من المعانى لتجسيد التأكيدات الرومانسية على الإحساس . وحيث إن السوناتا ليست أربعة عشر سطرًا فحسب ، بل بنية عضوية ، فهى شكل ملائم للكلية الغنائية المشيدة ، التى طمح الرومانسيون إلى تحقيقها . وربما كان من سوء الحظ أن الرومانسيين العرب لم يجربوا فى هذا الشكل الغنى المعقد الصعب فى اتساع وجدية . إن الاندفاع إلى المخالفة ، وتحرير المنعطفات العاطفية فى القصيدة ، فى رد فعل إزاء الأشكال التقليدية الصارمة التى سيطرت على الشعر العربى لقرون عدة ، كانت تعمل فى اللاوعى ضد تبنى شكل محكم ونقى كالسوناتا . .

فالاتجاه كان إلى مزيد من الحرية . وكان أبوشادى ، مرة أخرى ، هو المجرب الرائد فى هذا المجال . وتجربته الأخرى ، فى « البحور الممتزجة » والعدد غير المنتظم للتفعيلات فى الأبيات ، كانت محاولة لإعطاء القصيدة الرومانسية (بوصفها كلا) بناء عروضيا ودراميا يفوق ما تسمح به الأشكال النقية المنتظمة unmixed regular forms[115] . وقد أخذ الشعراء الأحدث سنا من أبى شادى فى تهذيب هذه التجربة تدريجا ، حتى أثبتت ، بعد عقدين ، أنها ذات قيمة باقية للشعر الرومانسى المتأخر وشعر ما بعد الرومانسية . وتجربته الأولى فى هذا الإطار العروضى الجديد ، تتمثل فى قصيدة بعنوان « الفنان » ، كانت قد كتبت فى ١٩٢٦ ونشرت بعد ذلك بعام فى « الشفق الباكى »[116] . وها هى الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة :

تفتش عن لب الوجود معرّبا عن الفكرة العظمى به لألباء
ترجم أسمى معانى البقاء
وتثبت بالفن سر الحياة
وكل معنى يرف لديك فى الفن حى

وبناؤها العروضى كالتالى :

(V مقطع قصير ؛ ـ = مقطع طويل ؛ = وقفه (تشطير))

---V/ V-V/---V/--V//-V-V/V V/---V/ V-V/ من الطويل المعتاد ثمانى تفعيلات

٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

/--V/--V/--V/V-V/ مجزوء المقتضب

٤ ٣ ٢ ١

/--V/--V/--V/V-V/ مجزوء المقتضب

٤ ٣ ٢ ١

/--V-/-V-V/ V-V-/-V-V/ مجتث معتاد

٤ ٣ ٢ ١

ومع ذلك يقدم البيت الثامن وزنًا رابعًا ، يتكرر ويزدوج لينتج وزن البسيط المعتاد ذا التفعيلات الثمانى ؛ وكذلك البيت الثانى عشر :

/V-V-/-V-/--V-/VV-/ مجزوء البسيط

٤ ٣ ٢ ١

لقد خلط أبوشادى بحوره ، لكنه أخفق فى صنع نموذج منها . إن التوافق الموسيقى بين البحور المختلفة الذى يقف هو خلفه لا يفترض إطارًا ، لأن الحركة ، أساسًا ، من «مفتاح» إلى آخر ـ الحركة التى يفترض أن العاطفة المعبر عنها هى التى تمليها ـ لا يحكمها أى إطار من التنظيم الإيقاعى .

وليس من الصعب أن نقص أثر المصادر الإنجليزية لتجارب أبى شادى العروضية . إن عندى تحفظات قوية على اقتراح موريه Moreh بأن أبا شادى كان متأثرا فى هذه التجارب بكتاب هاريت مونرو Harriet Monroe «شعراء وفنهم Poets and their Art»[١١٧] . إن أبا شادى يذكر الآنسة مونرو ، حقا ، فى إحدى افتتاحياته لمجلة أبولو (١٩٣٣)[١١٨] . لكن اعتراضى الأساسى هو أن أبا شادى لم يبد أى اهتمام بتصويرية إزرا باوند Ezra Pound's Imagism التى اهتمت بها مونرو اهتمامًا خاصًا ، بل لم يكتب أى قصيدة بإلهام من هذه الحركة . فأبوشادى يعنى دائمًا بالشعر الحر free verse ، وفيه (١) بحور ممتزجة ، (٢) مع عدد غير منتظم من التفعيلات فى الأبيات . وتكنيك باوند أكثر تعقيدًا من مجرد مزج البحور .. أما مصادر أبى شادى فى مزج البحور والمخالفات العروضية الأخرى ، فينبغى أن نبحث عنها فى مكان آخر .

الأكثر احتمالا أن تكون هذه المصادر : (١) دراسة الشعر The Study of Poetry لبلاكوود وأوزبورن R. L. Blackwood and A. R. Osborn[١١٩] . وقد أشار أبوشادى إلى هذا الكتاب ؛ وهو مرجع فى العروض الإنجليزى ، موضوع لطلاب المدارس الثانوية ، سنة ١٩٢٧[١٢٠] ؛ (٢) Orthometry : معالجات لفن النظم وتقنيات الشعر (١٨٨٣) لبراور R. F. Brewer[١٢١] ، الذى ذكره فى مختتم مختارات من شعره نشرت ١٩٢٩[١٢٢] . ولبلاكوود وأوزبورن قسم صغير عن «مزج الإيقاعات» :

إن تعاقب أبيات تتكون من تفعيلات من النوع نفسه خليقة بأن تصبح مملة ... ويمكن الحصول على تنوع أعظم فى النغم بضم تفعيلات من كل إيقاع . وضم تفعيلات الإيقاعات المختلفة هذا معتاد بخاصة فى البحر الإيامبى iambic ، حيث تقوم تفعيلة التروكيه trochee (تفعيلة من مقطع طويل يتبعه مقطع قصير) مقام البحر الإيامبى المنتظم[١٢٣] .

وكتاب بلاكوود وأوزبورن موضوع لطلبة المدارس الثانوية . وهو لا يتعدى تقديم وصف عام للملامح الأساسية للعروض الإنجليزى . أما كتاب براور فهو أعلى ثقافة وأكثر تفصيلا ؛ ومن المحتمل أن يكون المصدر الأولى لأبى شادى فى التجريب فى الأوزان .

وتظهر الإشارة إليه فى «المنتخب» أنه كان يقرؤه فى فترة التجارب الباكرة ؛ فالمنتخب يحوى فصلاً طويلاً موفور الأمثلة على «مزج البحور»[١٢٤] . يقول براور إن «الشعراء» :

ليسوا فى حاجة إلى أن يستعبدوا أنفسهم للأحكام العروضية . إن عروس الشعر قد تحلق عاليا بجناح ثابت ثم تنقض فى جلال ، أو تحوم حول الأرض المنخفضة فى متاهات غريبة ؛ لكن تحركاتها يجب أن تكون دائما إيقاعية ، وأن يكون كل ما تنطق به موسيقيا . والصعوبات اللغوية ، و«القيود المغرية للعذوبة المتصلة» ، تحثها على تبنى كل تنوع ممكن فى الوزن ، يضفى الحرية على الحركة ، ويتخلص من رتابة التنظيم[١٢٥]

والتخلص من رتابة التنظيم يكون عن طريقين : (أ) استخدام البحور (ب) وتغيير عدد التفعيلات . فأولا : الأوزان الطويلة والقصيرة (تمتزج) فى تعقد رائع ، بالاضافة إلى

السلسلة المناسبة من الإيقاعات . ويضيف التأثير الموحد فى الغالب إلى اتساق الإيقاع غنى التناغم[١٢٦] .

ويقدم براور عددًا من الأمثلة المستقاة من لنجفلو ، وتنيسون ، وشلى ، وميلتون ، ودرايدن ، على التعاقب المنتظم (للإيامبى والتروكيك وهو معكوس الإيامبى) كما فى قصيدة «حين تحطم المصباح When the Lamp is Shattered» لشلى ، مثلا) ، والمزج غير المنتظم للأوزان (كما عند ميلتون فى Il Penseroso, L'Allegro) وثانيا : مركب من الأنواع الشعرية نفسها مصنوع من تلك التى تختلف فى عدد تفعيلاتها ، كما فى الأمثلة المقدمة ، حيث تدل الأرقام على عدد التفعيلات فى كل سطر شعرى .

ويكفى هنا لبلوغ الفكرة أن نسوق مثالاً واحدًا من أمثلة براور .

In realms long held beneath a tyrant's sway,
Lo! Freedom hath again appear'd!
In this auspicious day
Her glorious ensign floats, and high in Spain is rear'd.

ويسوق براور أمثلة أخرى على مجموعات مماثلة فى بحور أخرى .

ويعلق براور ، بأن التغيير فى كل هذه الأشكال صنع بدقة ليلائم بين الشعر والعواطف» . وفى «كل» مجموعة ينبغى أن توجد خطة لإنتاج تأثير ما ؛ وتقديم مجموعة بلا أى تخطيط علامة على اللامبالاة أو فقدان الصبر والحيلة»[١٢٨] . وهذان عنصران أخفق أبوشادى فى تكييفهما فى تجاربه العروضية . ويفوق هذا أهمية ، من وجهة نظر عروضية خالصة ، الخلل الأساسى فى القياس نفسه . فقياس البحور العربية على البحور الإنجليزية ليس دقيقا . فى الإنجليزية يقصد بالتغيير أن يكون واحدًا داخل إطار بحر واحد ، كالإيامبى ، مثلا . ولكن فى تجربة أبى شادى محاولة لكتابة قصائد فى مجموعة متنوعة من البحور . والتأثير الناتج ليس سارا ؛ وهو متغاير الخواص .

ومع ذلك فإن تجربة أبى شادى كانت غنيةً الإمكانات فى استدلالاتها . فلقد هذبها ، وطورها ، ونقاها شعراء ناجحون . ودرس هذه التطورات نقاد أدبيون وعروضيون معاصرون عدة[١٢٩] . أما وقد قر المصدر ، فحاجتنا إلى التكرار هنا ضئيلة . وعلى أية حال ، فما ينبغى أن نؤكده هو أن الترجمة لعبت دورًا مهما فى تطور العروض العربى الحديث . فالترجمات ، كما سيتبين حالا ، كانت تعد بمعنى ما «حالات معملية» يختبر فيها أسلوب ما قبل أن يتداول . ولا يدهشنا أن نجد أن مترجمين من الإنجليزية هم الذين طوروا تجربة أبى شادى ، وبخاصة مترجمى شيكسبير . فعلى أحمد باكثير ، على سبيل المثال ، استخدم العدد غير المنتظم من التفعيلات فى ترجمة «روميو وجولييت»[١٣٠] . إن الهدف فى وضوح هو ، كما فى السطور التالية ، حركة مرنة للحوار ؛ فالسطور تطول وتقصر ، تنفتح أو تطبق ، وفقًا للمعنى الذى تعبر عنه :

بنفوليو : **عم صباحا يا ابن خالى !**

روميو : **عم صباحا ! أو ذا بعد صباح ؟**

بنفوليو : **دقت الساعة تسعا آنفا .**

روميو : **ويح لى ! ما أطول الساع على العانى الكتيب !**
أأبى ذاك الذى انسل وشيكا من هنا؟

بنفوليو : **هو حقا ـ أى هم مد فى ساعات روميو؟**

روميو : **عوز الشئ الذى يجعل ساعاتى قصارا ...**

....

روميو : **... يا اضطرابا فى نظام ، يا نشوزا**
فى انسجام ، يا جناحا من رصاصٍ ،
يا ضياء من دخان ، يا سقاما فى شفاء ،
يا وقودا باردا ، يا أى شئ
ليس فى الحق بشئ ، يا سرابا
باطلا يحسبه الظمآن ماء ،
يا منامًا صاحيا فوق سريره ،
أيها الشئ الذى ليس بذاته
ويك هل تضحك ؟[١٣١]

وترجمة حسين الغنام للمقطوعة الافتتاحية لـ «أغنية هياواثا The Song of Hiawatha»[١٣٢] أكثر رقة فى حركة سطورها :

لعلك سائلى من أين هاتيك الأقاصيص ؟
ومن أى المصادر جئت بالأخبار ترويها
وإن لها لرائحة من الغابات منبعثة
وإن بها ندى الأعشاب فى المرجات منبثة
ندى رطب إن اتمعا
بضوء الشمس أو سطعا
وإن لها دخانا جاء م الأكواخ مرتفعا
وإن لها خرير الماء فى الأنهار مندفعا ...

... تعالوا واسمعوا منى أحدثكم أحاديثا
وأغنية أغنيها كما غنى «هياويثا»[١٣٣]

وقد بلغت تجربة الرومانسيين كمال نموها فى شعر نازك الملائكة . وتقديمها لديوانها الثانى ، «شظايا ورماد» (١٩٤٩)[١٣١] كان واحدا من أفضل تأملات الرومانسيين فى مفهوم الشاعر ، والشعر ، واللغة الشعرية ، ومن آخرها أيضا ، وقد استخلصت من خلال تجربتها ؛ إذ يتضمن الديوان فى الغالب قصائد رومانسية رقيقة ، ومبادئ التعبير غير المنتظم فى علاقتها المباشرة بلغة القصائد . وهى تؤكد عدم الانفصال بين الشكل والمضمون ، وأن ضغط العاطفة موضوع التعبير هو الذى يقرر طول السطر الشعرى وتؤكد ضرورة تحطيم الانتظام الحسابى للأبنية العروضية التقليدية ، لإفساح متنفس كامل للمنحنيات الرومانسية الرمزية للإيحاء ؛ وتصر على وجود الصلة المباشرة بين «التعبير الذاتى» ، و«الإيحاء» ، و«الطلاقة فى التعبير» ، والعروض «الجديد» .

هوامش :

(١) ترجم لويس عوض كتاب Ars Poetica إلى العربية تحت عنوان «فن الشعر» القاهرة ١٩٤٧ .

(٢) Eugene A.Nida, (Principles of Translatian as exemplified by Bible Translating), in On Translation, ed. Reuben A-Brewer (New York, 1966) P-14.

(٣) Shelley, The Complete Works, ed-Ingpen, VIL, P-114
(وسيشار إليه فيما بعد بشلى)

(٤) Roman Jakobson, (On Linguistic Aspects of Translation), in Brewer (ed.) p-238.

(٥) Henry Gifford, Comparative Literature (London 1969), P-49.

(٦) Ibid-, pp-54-55.

(٧) Archives of the American Board of Commissioners for Foreign Missions; Annual Report (1937)B P-60. Quoted in Tibawi, American Interests in Syria, 1800-1900, Oxford, 1966), PP. 81-82.

(٨) فى شكلها الأصلى فى Watts' (Hymns and Spiritual Songs) (١٧٠٧) ، وفى الطبعة الموسعة (١٧٠٩) ، كانت الترنيمة مكتوبة فى خمس رباعيات . الرباعية الرابعة ، التى تبدأ (His dying crimson like a Robe) (موته القرمزى كالرداء) حذفها وايتفلد Whitefield سنة ١٧٥٧ من ملحق «مجموعة ترنيماته» واط . وهى الصورة الشائعة للترنيمات التى اعتمدت عليها النسخة العربية . انظر المدخل من :
J.Julian,s Dictionary of Hymnology, 2 nd-ed. (London 1907)

(٩) Shamuel Moreh; Strophic, Blank and Free Verse in Modern Arabic Literature, Unpublished Thesis, University of London, 1966, PP. 36-37,38.
و«قائمة الكتب العربية فى المتحف البريطانى» التى أعتمد عليها موريه ، فيعزو كتاب الترنيمات إلى الشدياق معتمداً على دليل واه هو نقش يدوى مكتوب بالحبر فى النصف الأعلى من الصفحة الأولى ، يقول «مزامير ، تأليف فارس Phares» والدليل واه لأن المتحف البريطانى تلقى الكتاب ، كما يظهر الخاتم ص : ٢٤ ؛ بعد حوالى ثلاثين عاماً من طبعته الأولى ، بالضبط ، فى ١٢ أكتوبر ١٨٥٨ . وفضلا عن هذا فإن اللغة المعيبة للكتاب تبين أنه من غير المحتمل تماماً أن يكون الشدياق كاتبه ، وقد كان واحدا من علماء اللغة العربية المبرزين فى القرن التاسع عشر . ويشهد شعره على معرفته العميقة بالتراث الكلاسى للشعر العربى ، مثل :

من شأن أهل الهوى أن يفرطوا الغزلا
قبل المديح وإلا غازلوا الطللا

أما النسيب فلا حسناء تشغلنى
إذ قلب ذى الحسن عن حسن الوفاء خلا

لكن أنا ناسب وجداً بطيف كرى
ما كنت أعرفه من قبل أن وصلا ..

(الواسطة فى معرفة أحوال مالطة ، وكشف المخبا عن فنون أوربا ، الطبعة الثانية (القسطنطينية ١٨٨١) ص : ٢٨٠) .
كما قد تقدم الملاحظات النقدية التى أبداها الشدياق عن عمل الـ C. M. S. أدلة أخرى على أنه لم يكن متورطا ، على الأقل ، بشكل مباشر فى هذه الترجمة . وبالرغم من أنه غير المحتمل أن تكون معرفته باللغات الأجنبية الأربع التى عرفها ، الإنجليزية والفرنسية والمالطية والتركية ، على درجة واحدة من الإتقاق ، فلم يكن متسامحا إطلاقا إزاء المعرفة غير الكافية للأوربيين العاملين فى الإرسالية ، زملائه فى مطبعة مالطة . ووثيق الصلة بهذا الموضوع خصوصا نقده «لأحد النمساويين» : «يباهى (بمعرفته للعربية) لأنه كتب بعض المنظومات فى لغتنا ، وروج لها فى كتاب مطبوع ، بالرغم من أنها كلها (مليئة) بالأخطاء النحوية والعروضية فلو أنه كان أديبا لما بذل جهداً فى كتابة شعر (عربى) دون أن يعرف مبادئه . وقد كتب هذا النقد فى شهور إقامته الباكرة فى إنجلترا حيث كان يعمل مع المستشرق صمويل لى Somuel Lee من كيمبردج فى ترجمة عربية للعهد القديم ؛ بمعنى ، أنها كانت بعد أن ترك العمل فى مالطه ١٨٤٤ مباشرة . والكتاب الوحيد من هذه الفترة ، الذى يمكن أن ينطبق عليه هذا النقد قد يكون «صليب المسيح» ؛ لأن الـ C.M.S. لم تنشر كتابا لنمساوى . ويحتمل أن الشدياق كان يشير إلى كريستوفر شلاينز Christopher Schlienz ، الألمانى الذى ضمته الـ C.M.S. من كلية اللاهوت فى بازل Basle Seminary وعينته مديراً للمطبعة من ١٨٢٧ (انظر Tibawi, British Interests, pp. 26-27).
وينبغى أن نلاحظ أن الشدياق يستخدم «للألمانى (مثلا ، فى الساق على الساق فيما هو الفارياق (باريس ١٨٥٥) ، ص : ٥٦٩ ، حيث يكتب عن شيللر أنه شاعر «النمساويين») . إن الشدياق قد عمل حقا مع واحد من الروم الأورثوذكس من القدس اسمه عيسى بطرس ، مساعداً لشلانيز . وفى «الساق على الساق» (الفصل ١٨) يشن الشدياق هجوماً مريراً على رومى أرثوذكسى لم يسمه ، عمل معه فى مالطة . ويحتمل أن يكون هو بطرس . والشدياق ، فيما يبدو ، لم يكن على وفاق مع شلانيز وبطرس ، ربما بسبب نقده المستمر لعربيتهم المعيبة ، ورفضهم أن يعطوه الحرية التى طلبها ليعيد صياغة مايترجمانه فى لغة أفضل ، اعتقد أنها كان يجب أن تعبر عن هذه الترجمات . (انظر الساق على الساق فصل ١٨) .

(١٠) Tibawi, American Intrests, P. 91

(١١) انظر : كمال اليازجي ، رواد النهضة الأدبية فى لبنان الحديث (بيروت ١٩٦٢) ص ٨٢ ـ ٩٠ .

(١٢) Tibawi, American Interests pp- 122 123
وعن عمل البستانى مع الإرسالية الأمريكية انظر :
St. Antony,s Pa:ers, no 16,
فى
Tibawi, The American Missionaries in Beirut, and Butrus al-Bostani, Middle East Affairs, no. 3, 136- 182 (London 1963) (Butrus al- Bustani) Anon., al- Muqtataf, vol. III, no. 1, August 1883, pp. 1-7.

(١٣) كمال اليازجي ، ص : ٩٠ ـ ٩٩ .

(١٤) Tibawi, American Interests p. 123.

(١٥) William Cowper, Poetic Works, ed. H. S. Milford, 4 th edition, revised by Norman Russell (London 1967) p. 442.

(١٦) Longfellow, The Poetic Works (London 1893) pp. 64 - 65.
وقد منعنى عدم معرفتى باليونانية من أى تعليق على تضمينه عبارة القديس مرقص .

(١٧) انظر هامش ١٢ أعلى .

(١٨) Tibawi, American Interest, p. 139.

(١٩) The Missionary Herald, XLIII (1847), 192.

(٢٠) S. Lee ، الذى عمل معه الشدياق مترجما مساعداً فى كيمبردج ، كان مهموماً بتجنب العبارة القرآنية ، انظر : الشدياق ، كشف المخبا ، ص : ١٢٤ .

(٢١) Tibawi, American Interests p. 139.

(٢٢) جورجي زيدان ، الهلال ، ١٩٠٦ ـ ١٩٠٧ ، ص : ٢٦٠ . فى حلمى مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر (القاهرة ، ١٩٦٦) ص : ٢٥١ ـ ٢٥٢ .

(٢٣) انظر عرضا غفلا من التوقيع لـ «كتاب المزامير وتسابيح وأغانى روحية» فى المقتطف ، المجلد ١٠ ، عدد ٨ ، مايو ١٨٨٦ ، ص : ٥٠٨ . وعلى أية حال ، فيبدو أن طبعة ١٨٧٢ هى الأساسية . ويضم ترجمات للمزامير كلها ، وستاومائة ترنيمة للعبادة ، وسبع تسبيحات ، وسبعا وسبعين ترنيمة للأطفال (دوزان القيثار لتسابيح الصغار) ، مع ثبت Index ، فى ٢٢٣ صفحة .

(٢٤) T. R. Taylore, Memories and Selected Remains (London 1836).
وانظر المدخل فى :
Julian,s Dictionary of Hymnology.

(٢٥) ترنيمات (١٨٧٢) ص : ١٢٣ .

(٢٦) عبد الغنى النابلسى ، ديوان الحقائق (القاهرة ١٣٠٦ / ١٨٩٠) ، ص : ٣٩٠ ـ ٣٩١ .

(٢٧) J. Newton. Published in his Twenty Six Letters on Relegious Subjects, 1974.

(٢٨) ترنيمات (١٨٥٢) ص : ١٧ ـ ١٨ .

(٢٩) النابلسى ، ص : ٣٧ .

(٣٠) Watts, BK. II, Hymn no. 88.

(٣١) ترنيمات (١٨٧٢) ص : ٩٤ .

(٣٢) النابلسى ص ٤١٦

(٣٣) M. W. Whittmore,. Hymns Scriptures (London 1893).

(٣٤) دوزان القيثار ، ص : ١٦٥ ـ ١٦٦ .

(٣٥) أبو بكر الأبيض الوشاح ، فى نيكل A. R. Nyckl,ed. مختارات من الشعر الأندلسى (بيروت ١٩٤٩) ص : ٢١٩ .

(٣٦) ترنيمات (١٨٧٢) ، ص : ١٢١ ـ ١٢٢ .

(٣٧) معزو إلى :
W. T. Fox,s Hymns and Anthems, 1841. No. LXXXV.
Julian,s Dictionary of Hymnology.

(٣٨) انظر :
C. H. H. Jessup, Fifty - three Tears in Syria (New - York 1914) pp. 55 - 57.
وانظر أيضا المدخل : Julian,n Dictionary of Hymnology. تحت (Mission, Foreign, viii Syria). تحت

(٣٩) عن انتشار الترنيمات ، انظر أطروحة موريه Moreh ، ص : ٦٥ ـ ٧٠ .

(٤٠) M. M. Badawi (ed.), An Anthology, Introduction, p. xvi.

(٤١) انظر ، على سبيل المثال ، ملاحظات العقاد على «الضعف» فى مطولة جبران «المواكب» فى الفصول ، ص : ٢٦ ـ ٢٧ ويذكر مرزوق (ص : ٢٤٧ ـ ٢٦٨) عددا من الملاحظات المماثلة لمهاجرين معاصرين فى المشرق العربى .

(٤٢) الشعر غاياته ووسائطه ، ص : ٢٣ ـ ٢٤ .

(٤٣) F. C. Gill, The Romantic Movement and Methodism (London 1937) p. 68.

(٤٤) المازنى ص : ١٨٨ ، الأبيات ٨ ـ ١٣ ؛ شلى (III) ص : ٢٩٩ ـ ٣٠٠ .
وترجمات قصائد كيتس وشلى ووردزورث عن المسيرى «مختارات من الشعر الرومنتيكى الإنجليزى مع تغييرات طفيفة (المترجم) .

(٤٥) (وسنشير إليه بعد ذلك ببيرنز)
The Poems and Songs of Robert Burns, ed. J. Kingsley (Oxford, 1968) vol. II (Text) pp. 693 - 694.

(٤٦) المازنى ، ص : ٤٠ ـ ٤١ .

(٤٧) The Letters of Robert Burns (II) ed. T. de Lancy Fergusson, (Oxford 1933) pp. 178 - 179)
وانظر أيضا :
Burns, vol. III (Commentary), p. 1432.

(٤٨) العقاد ، ص : ١١٠ .

(٤٩) Burns, vol II, pp. 591 - 592.

(٥٠) ديوان البحترى ، المجلد الثانى ، (القاهرة ١٩١١) ص : ١٣٧ .

(٥١) Badawi, An Anthology, Introdnction, p. XV.

(٥٢) نعمات أحمد فؤاد ، أدب المازنى ، جـ١ ثانية (القاهرة ١٩٦١) ص : ١٣٦ .

(٥٣) نفسه

(٥٤) الكاتب ، مجلد ١ ، عدد ٥ مارس ١٩٤٦ ، ص : نعمات فؤاد ص : ١٣٦ .

(٥٥) أبولو ، مجلد ١ ، عدد ١٠ ، يونيو ١٩٣٣ ، ص : ١١٩٤ ، ١٢٠٤ .

(٥٦) السابق ص : ١٢٠٤ ـ ١٢٠٧ .

(٥٧) الشفق الباكى ص : ١٢١٦ .

(٥٨) أبولو ، مجلد ١ ، عدد ٨ ، أبريل ١٩٣٣ ، ص : ٨٤٧ .

(٥٩) مراجعة فى «نظرات نقدية فى شعر أبى شادى» ، تحرير صالح الجداوى (القاهرة ١٩٢٥) ص : ٨

(٦٠) قطرة من يراع ، ٢ ، ص : ١٠ ـ ٣٢ .

(٦١) A. C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry (London 1965) pp. 19 - 22.

(٦٢) عن صياغات الكلاسيين المحدثين لهذا المفهوم انظر هاشم ياغى «النقد الأدبى الحديث فى لبنان» ، جـ١ (القاهرة ١٩٦٨) ، صفحات ٥٠ ، ٧٧ ، ٨٣ . ولأصولها فى النقد العباسى انظر مصطفى ناصف «نظرية المعنى فى النقد العربى» (القاهرة ١٩٦٥) ، الفصل الثانى ص : ٣٨ ـ ٦٩ ، والثالث ص : ٧ ـ ٨٣ ، وغيرها .

(٦٣) A. C. Bradley, p. 23.

(٦٤) السابق ، ص ٢٤ – ٢٥ .

(٦٥) Muhammad Abdul - Hai, Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry, (London, 1982), Chapter V, note 36.

(٦٦) Sartor Sartus, pp. 227 - 228.

(٦٧) Ibid., p. 228.

(٦٨) The Statemans Manual, in The Complete Works of Samuel Coleridge, ed. W. G. W. Shedd, vol. I (New York 1884) p. 437.

(٦٩) أبولو ، مجلد (٢) عدد (٥) ، يناير ١٩٣٤ ، ص : ٣٤٨ .

(٧٠) محمد عبد الحى ، السابق ، ص : ٣٦ .

(٧٢) السفور ، مجلد ٢ ، عدد ٩٤ ، ٢٣ مارس ١٩١٧ ، ص : ٧ .

(٧٣) شكرى ، ص : ٢٦٦ – ٢٧٧ . ومن المحتمل أن شكرى كان واعيا أيضا بما فى قصيدة وردزورث «طائر الجنة» : «أرق الشعراء ، بفكر حر منح» (وردزورث ص : ٢٣١) .

(٧٤) جبران ، ص : ٦٠٧ .

(٧٥) الشابى ، ص : ٥٥ – ٥٦ .

(٧٦) إلى طائر صداح ، السياسة الأسبوعية ، مجلد ١ ، عدد ٤٢ ، ١٢ ديسمبر ١٩٢٦ ، ص :١٨ .

(٧٧) العقاد : هدية الكروان (القاهرة ١٩٣٣) ، المقدمة ، ص : ٧ – ٨ .

(٧٨) م . شرف : الطيور الصداحة والشعراء ، أبولو ، مجلد ٢ ، عدد ٦ ، فبراير ١٩٣٤ ، ص : ٤٦٦ – ٤٧١ .

(٧٩) أبولو ، مجلد ٢ ، عدد ٥ ، يناير ١٩٣٤ ، ص : ٣٤٨ .

(٨٠) السابق ص : ٣٦٤ – ٣٦٥ . وظهرت ترجمة الوكيل فى أبولو ، مجلد ١ ، عدد ٧ ، مارس ١٩٣٣ ، ص : ٨١٥ – ٨٢٢ .

(٨١) انظر محمد مندور ، الشعر المصرى بعد شوقى (القاهرة د . ت) ص : ٦٢ – ٧٠ .

(٨٢) هدية الكروان ، ص : ٢١ .

(٨٣) السابق ١٨ .

(٨٤) السابق ٢٩ – ٣٠ .

(٨٥) السياسة (راجع هـ ٧٦ فوقه) ؟ المقتطف مج ٨٥ ، ع ٣ ، نوفبر ١٩٣٤ ، ص : ٣٥٦ – ٣٥٨ ؛ وأرواح شاردة ص : ٤١ – ٤٦ .

(٨٦) الشوقيات ، ص : ١٢٧ – ١٣٢ .

(٨٧) ديوان ابن زيدون ، تحقيق كامل كيلانى وعبد الرحمن خليفة (القاهرة ، ١٩٣٢) ص : ٤ – ٨ .

(٨٨) مج ١ ، ع ٣٥ ، ٦ نوفبر ١٩٢٦ ، ص : ١ ، ٣ .

(٨٩) أبولو، مج ١ ، ع ٤ ، ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٣٥٤ .

(٩٠) ديوان البرعى (القاهرة د . ت .) ص : ٨٦ .

(٩١) من المصادر الأولية لصورة الطيور فى الشعر العربى الكلاسى كتاب الجاحظ «الحيوان» ، الكتاب الأول ، الجزء ٣ ، بتحقيق عبد السلام هارون (القاهرة ، ١٩٣٨) . وانظر أيضا عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، المجلد الثالث (بيروت ١٩٧٠) . ص : ٩١ – ٩٥١ .

(٩٢) فى محمد فهمى (محرر) ، الروائع لشعراء الجيل (القاهرة د . ت) ص : ٣١ .

(٩٣) صالح جودت ، الهمشرى حياته وشعره (القاهرة ، ١٩٦١) ص ٣١ – ٣٢ .

(٩٤) الروائع ، ص : ٣٤ – ٣٥ .

(٩٥) البيتان من قصيدة النارنجة الذابلة ، السابق ، ص : ١٢ – ١٦ .

(٩٦) «أنشودة إلى العندليب» السطران ٥٠ – ٥١ .

(٩٧) شروح سقط الزند ، مج ٣ (القاهرة ، ١٩٤٧) ص : ٩٨٠ – ٩٨١ .

(٩٨) المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون (القاهرة ١٩٦٤) ، ص ؛ ٢٧٢ .

(٩٩) النابلسى ، ص : ١٨٦ .

(١٠٠) السابق ، ص : ٨٦ .

(١٠١) جبران ، ص : ٥٨٤ ؛ (ديوان ابن الفارض ، القاهرة ، ١٩٥٦) ، ص : ٣٨ .

(١٠٢) انظر إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، الشعر العربى فى المهجر وبخاصة ص : ٦٦ – ٦٩ ، ٢١٤ ، ٢٥٠ .

(١٠٣) نازك الملائكة ، محاضرات فى شعر على محمود طه (القاهرة ، ١٩٦٥) ، ص : ١٠٤ – ١١١ .

(١٠٤) Sayyed Hossein Nasr, Ideals and Realities of Islam (London 1971), p. 44. See also Ch. II : (The Quran - The World of God, The Source of Knowledge and Action), passim.

(١٠٥) Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957) (New York, 10 th imp. 1970) p. 272.

(١٠٦) Robert Southey, preface to Thalaba; Frye, p. 257.

(١٠٧) الشعر : غاياته ووسائطه ، ص : ٢٤ .

(١٠٨) فى السياسة الأسبوعية ، وأعيد طبعها فى مسرح الأدب ، ص : ١٣٨ – ١٥٦ .

(١٠٩) العصور ، مج ٢ ، ع ٨ ، أبريل ١٩٢٨ ، ص : ٨٠٨ .

(١١٠) شيكسبير : شاعر الكون ؛ وانظر محمد عبد الحى ص٢١ .

(١١١) شيكسبير ، صفحات ١٧٧ – ١٧٩ ، ١٨٠ – ١٨٢ – ١٨٣ ، بالترتيب .

(١١٢) السابق ١٨٧ ، ١٨٨ على الترتيب .

(١١٣) سوناتات سير فيليب سيدنى فى Astrophel and Stella أبيات سداسية التفاعيل hexameter . أما هوبكنز فى Pied Beauty ، فالسداسية الأخيرة sestet من السوناتا تتكون من أربعة أبيات ونصف بيت . وفى اقتباس الشكل فى لغة أخرى ، حيث لا يلتزم الشعر بتقليد الأبيات الخماسية التفاعيل ، تستحث مثل هذه التجارب الحرية الشعرية .

(١١٤) Paul Fussel, Jr., Poetic Meter and Poetic Form (New York 1965), p. 133.

(١١٥) الشفق الباكى ، ص : ٤٣٤ .

(١١٦) السابق ، ص : ٥٣٥ – ٥٣٦ .

(١١٧) س . موريه ، حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، ترجمة سعد مصلوح (القاهرة ١٩٦٩) ، ص : ٨٣ .

Harriet Monroe, Poets and their Art, (New York, 1926).

(١١٨) أبولو ، مج ١ ، ع ٨ ، أبريل ١٩٣٣ ، ص : ٨٤٦ .

(١١٩) R. L. Blackwood and A. R. Osborn, The Study of Poetry (Melbourne, 1922).

(١٢٠) أدبى ، مج ٢ ، أرقام ١ – ٣ ، يناير / مارس ١٩٣٧ ؛ ص : ٦٠ .

(١٢١) R. F. Brewer, Orthometry : A Treatise on Art of Versification and the Technicalities of Poetry (London, 1893).

(١٢٢) المنتخب من شعر أبى شادى ، (القاهرة ، ١٩٢٦) ، ص : ١٠٤

(١٢٣) بلاكوود وأوزبورن ، ص : ٣١ – ٣٢ . ويعتمد أبو شادى فى شرحه للإيقاعات الهابطة والصاعدة فى الشعر الإنجليزى فى مقاله عن سوناتات شيكسبير (مسرح الأدب ، ص : ١٥١) على هذا الكتاب كلية .

(١٢٤) الشفق الباكى ، ص : ٥٣٥ .

(١٢٥) براور ، ص : ٥٦ .

(١٢٦) السابق نفسه .

(١٢٧) السابق ، ص : ٥٨ .

(١٢٨) السابق ، ص : ٦١ .

(١٢٩) انظر ، على سبيل المثال ، عبد العزيز الدسوقى ، جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث (القاهرة ١٩٧١) ، ص : ٥١٣ – ٥٢٣ ؛ كمال نشأت ، أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث (القاهرة ١٩٦٧) ، ص : ٣٩٥ – ٤٠١ ؛ موريه ، حركات الخ .

(١٣٠) ترجمة على أحمد باكثير لـ «روميو وجوليت» . وقد قام بها ١٩٣٧ ، لكنها لم تنشر إلا بعد عشر سنوات (القاهرة ١٩٤٧) .

(١٣١) باكثير ، ص : ١١ – ١٢ .

(١٣٢) Longfellow, pp. 202 - 203.

(١٣٣) نواداها المغنى العظيم ، الرسالة ، ٢٥ يونيو ١٩٤٥ ، ص : ٧٥٢ – ٧٥٤ .

(١٣٤) نازك الملائكة ، شظايا ورماد ، ط ٢ (بيروت ، ١٩٥٩) ، التقديم ص : ٧ – ١٨ .

روميو وچولييت

على المسرح المصرى

رمسيس عوض

تدل شواهد الأمور أن أكثر مسرحيات شكسبير المأساوية ذيوعا بين النظارة المصريين فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين هى «روميو وجولييت» ، أو «شهداء الغرام» ، و«هملت» ، و«عطيل» (التى كانت تعرف بأوتللو تارة ، و«عطاء الله» و«القائد المغربى» تارة أخرى ، و«حيل الرجال» تارة ثالثة) ومن الثابت أنه بحلول عام ١٩٠٠ ، كان هناك على الأقل تعريبان لمسرحية «روميو وجولييت». وهما التعريبان اللذان قام بهما نجيب حداد ونقولا رزق الله . ونستدل من الخبر الذى نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٢٥ مارس ١٩١٢ (ص : ٣) أن نقولا رزق الله صاحب مجلة الروايات الجديدة ، أعاد طبع تعريبه لهذه المسرحية بعد تنقيحه . ويذكر الخبر أن المعرب صاغ المسرحية فى قالب شاعرى سهل وبليغ ، كما أن نثرها يجمع بين الانسجام والتشويق . وتمتدح جريدة الأهرام فى هذه الطبعة التزامها بالنص الإنجليزى ، وقربها منه أكثر من أى تعريب سابق . وتقول الأهرام فى هذا الصدد : «ولقد مثلت الأجواق العربية فيما مضى روايات باسم هذه الرواية،إلا أن ما مثلوه ليس فيه من رواية روميو وجولييت الحقيقية إلا الاسم ، لأنه مختلف عن أصلها كل الاختلاف ؛ فعسى أن يقبل المثلون والقراء بعد الآن على هذه الرواية البديعة ، ففيها أفكار شكسبير ماثلة دون حجاب ، وأقواله مسبوكة فى قالب من لغة الإعراب . وهى تطلب من مجلة الروايات الجديدة بمصر ومن المكاتب الشهيرة ، وثمن النسخة ٤ قروش مصرية» . ولكن الدارس لا يمكنه قبول هذا الحكم على عواهنه ، خصوصا أن المعرب الذى تمتدحه جريدة الأهرام كان يعمل بها . وحتى يمكن الوصول إلى رأى سديد فى هذا الشأن ، لابد من مقارنة تعريب نقولا رزق الله بما سبقه من تعريب للمسرحية ، وبخاصة تعريب نجيب حداد الذى اعتمدت عليه معظم الأجواق المصرية ، وفى مقدمتها جوق سلامة حجازى .

والرأى عندى أن الشيخ سلامة حجازى ترك آثارا سلبية وإيجابية بالغة فى المسرح المصرى ، وأنه أساء إليه بقدر ما أسدى إليه من خدمات . نبدأ بآثاره السلبية ، فنقول إن سلامة حجازى بتوجيه من مدير الجوق العربى إسكندر فرح ، لم يجد أية غضاضة فى إجراء تغييرات جسيمة ـ يزعم أنها تحسينات ـ فى النص المعرب ، سعيا وراء اجتذاب جمهور المسرح بشتى الطرق ، فحشاه بالأغانى والألحان التى يطرب لسماعها هذا الجمهور. وبالنظر إلى عبقرية الشيخ سلامة فى الغناء ، فإنه مسئول أكثر من أى شخص آخر عن التحريف الذى أصاب «شهداء الغرام» . وساعد على نجاح هذا التحريف أن الممثلة ميليا ديان كانت تلعب أمامه دور جولييت . وبذلك أرسى الشيخ سلامة تقاليد غير صحية ، ظلت تلازم المسرح برمته عبر فترة غير قصيرة من الزمن .

وهى تقاليد اختفى منها مفهوم المأساة بالمعنى الأرسطاليسى،الذى يبرز المأساة أداة لتطهير نفوس النظارة عن طريق بث الشفقة والخوف فى قلوبهم ... الخوف أن يصيبهم ما أصاب البطل المأساوى من محن ، والشفقة عليه لما يشعر به من عذاب مروع . وحل محل هذا المفهوم رعشة الجسد واهتزازه تحت تأثير الطبل والناى والمزمار الخ ... فى وسائل الطرب ، فضلاً عن حرص المسرح المصرى ـ كما سوف نرى ـ على تمثيل الفقرات الكوميدية عقب تقديم التراجيديات . ويلفت هذا أنظارنا إلى غرابة المزاج المصرى . فمن الثابت أن مآسى شكسبير راقت له أكثر مما أعجبته كوميدياته ، ولكنه لم يستسغها إلا بعد أن مزجها بالطرب والرقص والتمثيل الهزلى . ولكن إحقاقا للحق ينبغى أن نذكر فى هذا الصدد ، أن كثيرا من الأغانى التى كان الشيخ سلامة يشدو بها ، مرتبط ارتباطا وثيقا بأحداث المآسى الشكسبيرية التى يمثلها .

ومهما كان الرأى فى سلامة حجازى فلا مناص من الاعتراف بأن الفضل يرجع إليه فيما بلغته مسرحية «روميو وجولييت» ، من ذيوع وانتشار ، الأمر الذى جعل الفرق المسرحية الأخرى ـ الراسخ منها والمستجد ـ تتلقفها فى لهفة وشغف، وتحرص على تمثيلها ؛ فنحن نقرأ فى «صدى الأهرام» بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٠٣ (ص : ٣) خبرا مفاده أن «جوق الترقى الأدبى» إدارة إبراهيم أحمد الإسكندرى قام بتمثيلها فى تياترو عدن بالإسكندرية . وكان المغنون الجدد يترسمون خطى الشيخ سلامة ويقلدونه ، مثل المطرب حنفى وهدان،الذى مثلها فى مجتمع التمثيل الشرقى على النسق الطروب نفسه الذى ابتدعه الشيخ حجازى . . ولا يعنى هذا بحال من الأحوال أنه أول من أدخل عنصر الطرب فى المسرح المصرى ، ولكن الذى لا ريب فيه أنه جعل من الطرب ضرورة لا غنى عنها . وسار جوق منيرة المهدية بعده على الدرب نفسه ، كما يتضح لنا من الخبر الذى أوردته جريدة مصر فى ٢٦ يوليه ١٩١٨ (ص : ٢) . تقول «مصر» : «يمثل جوق حضرة الممثلة الشهيرة الست منيرة المهدية فى كازينو الكورسال رواية (شهداء الغرام) الشهيرة بكثرة ألحانها ، وستقوم الست منيرة المهدية المشهورة بصوتها الرخيم بالغناء، وتختم بفصل مضحك بواسطة محمد أفندى ناجى . حتى جورج أبيض نفسه ـ وهو سيد التراجيديا فى مصر فى أوائل القرن العشرين دون منازع ـ لم يسلم من أثر الشيخ سلامة حجازى فيه . فقد حرص جورج أبيض لفترة طويلة ، أن يختم تمثيل المسرحيات المأساوية بوصلة طرب أو فقرة فكاهة . فضلاً عن أن معاصرى الشيخ سلامة (مثل أبى خليل القبانى الذى مثل شهداء الغرام عام ١٩٠٠) لابد أن يكونوا قد تأثروا به . ولعلنى لا أبالغ إذا قلت إن بعض آثار سلامة حجازى السلبية تجاوز المسرح إلى اللغة التى يستخدمها العوام فى مصر حتى وقتنا الراهن . فبات اسم روميو مقرونا فى أذهانهم بالمحب الولهان فحسب ، ناسين أن روميو قبل كل شىء وفوق كل شىء شهيد الغرام . ومعنى هذا أن سلامة حجازى ـ كما سوف نرى بالتفصيل ـ استطاع أن يفرغ مسرحية شكسبير من محتواها المأساوى ، وأن يبقى فقط على محتواها العاطفى،أى على لهيب الحب وشواظه ، بل إنه أغفل فى بعض الأحيان شهادة الحبيبين ؛ ومن ثم أصبح هناك تناقض مضحك بين اسم المسرحية وهى (شهداء الغرام) وبين مضمونها البهيج أحيانًا .

ولعل الخبر الذى نشرته جريدة المقطم بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ يلقى شيئًا من الضوء على ما أدخله إسكندر فرح (الذى كان سلامة حجازى يعمل فى جوقه قبل أن يستقل عنه ، وينشىء لنفسه جوقا يحمل اسمه،ومن بعده أخواه قيصر وتوفيق فرح) من تغييرات فى النص ؛ فهو يشير إلى التحسينات التى أجراها على الفصل الخامس فى المسرحية ، وهو أمر تؤكده جريدة الوطن الصادرة بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ (ص : ٣) فهى تذكر أن جوق إسكندر فرح سيقوم بتقديم روميو وجولييت بعد «إدخال التحسينات عليها تتمة للموضوع» . ويخبرنا المقطم فى عدده الصادر فى ٢٨ سبتمبر ١٩٠٠ (ص : ٣) أن جوق سلامة حجازى مثل المسرحية بملابس جديدة أحضرها خصيصا من باريس . وبرغم أنه من المعروف أن هذا الجوق لم يدخر جهدًا أو مالا فى إخراج المسرحيات ، فليس لدى الباحث سبيل للتأكد من صحة هذا الخبر . ولكنه يمكن التأكد من أن سلامة حجازى ، بتوجيه من مدير الجوق إسكندر فرح ، قدم (شهداء الغرام) على نحو يروق فى عيون النظارة ويستهويهم،وإن كان يخالف أصل المسرحية كما ألفها شكسبير .

وجدير بالذكر أن نشير فى هذا المقام إلى بحث ألقاه الدكتور مصطفى بدوى فى جامعة أكسفورد (يونيه ١٩٦٤) تناول فيه اهتمام العرب بشكسبير . يقول الدكتور بدوى إن المصريين عرفوا شكسبير لأول مرة عن طريق المسرح ، وليس عن طريق الكلمة المكتوبة ، وإن معظم الترجمات الأولى كانت من خلال اللغة الفرنسية ، وعلى الأخص ترجمات جان فرانسوا ديسى ؛ أى أنها ترجمة عن ترجمة . فإذا علمنا أن الترجمة الفرنسية لم تكن دقيقة، أدركنا على الفور سببا مهما من أسباب بعد الترجمة العربية عن النص الإنجليزى . ويتتبع مصطفى بدوى التغييرات التى أدخلها نجيب حداد على النص الشكسبيرى لمسرحية «روميو وجولييت» فيقول إن ترجمته ـ وهى مزيج من الشعر والنثر ـ تبدأ بقصيدة حب عصماء من بحر فخيم هو البحر الطويل ، وإن شتى مقومات الشعر العربى التقليدى تتوافر فى هذه القصيدة التى يبث فيها روميو لجولييت لواعج قلبه ولوعاته ، ويشكو من طول الأنين والسهاد ، ويشبه وجه محبوبته بالقمر المضىء فى دياجير الظلمة . يقول روميو مخاطبا القمر الذى يشبه حبيبته :

عليك سلام الله يا شبه من أهوى
وياحبذا لو كنت تسمع لى شكوى
إذن لشكا قلبى إليك غرامه
وبثك ما يلقى من الوجد والبلوى

وهذه البداية تخالف النص الشكسبيرى الذى يبدأ بشجار يشب فى الطريق العام بين عائلتى العاشقين المتخاصمتين ؛ فضلاً عن أن النهاية تختلف فى الترجمة عنها فى الأصل . فلم يكتف نجيب حداد أن يميت شهيدى الغرام روميو وجولييت ، ولكنه أضاف إليهما الراهب لورانس الذى كان شاهداً وأمينا على حبهما،وسعى ما وسعه للجمع بينهما . ويترفق مصطفى بدوى فى حكمه على التغييرات التى أجراها المترجمون الأوائل فى مصر على مسرحيات شكسبير بقوله : إننا نجد نظيراً لذلك فى ترجمات شكسبير الأولى فى بلاد مختلفة مثل فرنسا وروسيا وبولندا والهند . ويقول بدوى إن المصريين لم يترجموا مسرحيات شكسبير شعراء،باستثناء «مكبث» و«روميو» و «جولييت» أو «حلم ليلة صيف» لأسباب لا أشك فى وجاهتها ، من بينها أن الترجمات كانت تتم عادة بتكليف من المخرجين المسرحيين . ولعلنا نذكر كيف عاب إبراهيم عبد القادر المازنى على خليل مطران أن ترجماته الشكسبيرية تخلو من الشعر . وبرغم أن المازنى على حق فيما يذهب إليه ، فإنه ينسى أن خليل مطران كان يترجم بتكليف من أصحاب المسارح الذين وجدوا فى استعمال النثر أيسر سبيل إلى اجتذاب النظارة . فضلا عن أن العروض العربى التقليدى يقف حجر عثرة أمام الترجمة الشعرية،بسبب قيود الوزن والقافية . وقد تنبه المازنى إلى هذا فدعا ــ كما نعرف ــ إلى خلق بحر جديد يكون شبيها بالشعر المرسل عند الغربيين .

وإنى أجد نفسى مختلفا بعض الشىء مع الدكتور بدوى فى سعيه إلى الاعتذار عما فى المحاولات الأولى لنقل شكسبير إلى العربية من مثالب وقصور،ومن تغيير مخل فى النصوص . ولن أفعل غير أن أسوق رأى بعض الكتاب المصريين فى هذا الشأن،حتى أثبت أن هذا البعض كان يمج هذه الفجاجة ويعافها . يقول الناقد المسرحى لجريدة «مصر» بتاريخ ٢٧ يوليه ١٩٣٠ (ص : ٦) عن المرحوم سلامة حجازى ومن سار على دربه :

«كان التمثيل فى مصر فى ذلك العهد قاصرا تقريبًا على النوع الغنائى المحزن (أوبرا دراماتيك)،ولم يكن الذوق المصرى ليسيغ مشاهدة رواية من روايات الدراما أو التراجيديا العنيفة من غير أن يمتع أذنه وسمعه ببعض الألحان والأناشيد . وقد تكون هذه الألحان والأناشيد من محسنات الرواية أو مقوياتها ؛ ولكن مما لاشك فيه أن ليست كل الروايات صالحة لأن تحشر فيها الألحان حشرا ، وأن الغناء قد يضعف الكثير من المواقف التراجيدية المعروفة» . هذا الوله المصرى بالغناء والطرب هو المسئول عن حشر الأغانى فى كل ما قدمه سلامة حجازى وغيره من مسرحيات . والذى فات ناقد «مصر» الفنى ولم يفت مصطفى بدوى أن المسرح المصرى تأثر تأثرا كبيرا فى نشأته بالأوبرا الإيطالية . ومهما كان الدافع الذى حفز سلامة حجازى على إقحام الطرب والغناء فى تمثيله فإنه من المؤسف أن نراه يكاد يحول مسرحية «شهداء الغرام» تحويلا كاملا إلى حفلة أنس وطرب . فقد كان يشرك معه فى الغناء غيره من المطربين والمطربات،أمثال السيدة توحيدة المغنية ، والمطرب السورى بولص الصلبان،لتقديم وصلات الغناء خلال عرض المسرحية . ومن الأغانى الشهيرة التى كان الشيخ سلامة يشدو بها وهو يلعب دور روميو أغنية «أجولييت ما هذا السكون؟» ، وكان من عادة الشيخ أن يختتم عروضه المسرحية بغناء بعض مونولوجاته وقصائده المعروفة مثل «فتى العصر» و«إبليس والشاعر» و«وإن كنت فى الجيش» ، كما أنه اعتاد أن يختتمها بتقديم بعض الفصول من مسرحية هزلية كتبها أمين عطا الله بعنوان «شهداء الغرام الهزلية»،أو غيرها من الكوميديات،مثل مسرحية «البخيل» . وكثيرا ما أعقب الشيخ سلامة تمثيله لشهداء الغرام بعرض صور متحركة (سيما توغراف)،أو بعزف الموسيقى الوترية . ونستخلص من «الجوائب المصرية» بتاريخ ١١ يونيه ١٩٠٧ (ص : ٣) أن أحد الحواة الأجانب واسمه أورستليو كان يقدم أحيانا فى نهاية العرض «ألعابه المدهشة فيمثل وحده رواية تحتاج إلى اثنى عشر ممثلا» . ولا بأس من أن يلقى واحد من الحضور أثناء الفصول كلمة يثنى فيها على جوق الشيخ سلامة وتمثيله الرائع . وأحيانا كان الجوق يعمل يانصيب بين النظارة للحصول على طقم شاى ، كما يتضح لنا من الخبر التالى الذى نشرته جريدة «مصر» بتاريخ ٦ أبريل ١٩٠٧ (ص : ٢) : «يمثل جوق الشيخ سلامة حجازى مساء الغد رواية (شهداء الغرام) الشهيرة،ويعقبها تمثيل الفصل الخامس فى القالب الهزلى (هاهاها) ؛ وسيعقب هذا الرواية الهزلية توزيعها مجانا لكل حامل تذكرة،ثم عمل يانصيب على طقم شاى مجانا لجميع الحاضرين ؛ فإلقاء قصيدة هزلية عنوانها (الهواء والهوى)» . ونحن لا نعرف إذا كان (هاهاها) كناية عن الهزل أم أنه اسم القالب الفكاهى المشار إليه . وكان الجوق يستخدم أيضا مهرجا قصير القامة اسمه الشيخ عبدالهادى ليلقى فى الحاضرين خطبة هزلية . وأحيانا كان الشيخ سلامة حجازى يعرض فصلا واحداً من «شهداء الغرام» ، بعد أن ينتهى من عرض مسرحية أخرى ، كما نتبين من الخبر التالى المنشور فى مجلة «الإصلاح» الصادرة فى ٢٩ تشرين الثانى عام ١٩١٣ (ص : ٣) : «سيمثل الجوق رواية خداع الدهر،وهى حديثة لم تمثل بعد ، ويعقبها الفصل الثالث من رواية «روميو وجولييت»» . وأصبح تقديم فصل واحداًو أكثر من عدة مسرحيات مختلفة ، تقليدا أشاعه الشيخ سلامة ، وقلده فيه معاصروه واللاحقون عليه .

حتى جورج أبيض نفسه تأثر بهذا التقليد ، فضلا عن أنه ــ كما أسلفنا ــ خصص للطرب دورا فى عروضه المسرحية ، فأقحمه بين الفصول . يقول «المؤيد» فى ١٦ أبريل ١٩١٣ (ص : ٦) : «يقوم جوق حضرة النابغة جورج أفندى أبيض فى هذه الليلة بدار الأوبرا الخديوية بإحياء ليلة تمثيلية نادرة بمعرفة حضرات البارعين عبدالله أفندى عكاشة وبرهان الدين بك حيث يمثل الفصل الأول فى رواية (روميو وجولييت) ، والفصل الرابع والخامس من رواية (لويس الحادى عشر)،ورواية (أمشير)،ورواية (طارق بن زياد) ،

وتلقى الآنسة أرشالو مونولوج باللغة التركية،وغير ذلك من دواعى الأنس والسرور» . وفى بعض الأحيان كان الشيخ سلامة يقدم مسرحية مستقلة بذاتها خلال تقديمه «شهداء الغرام» كما نجد فى الخبر الذى نشرته جريدة مصر فى ١٢ ديسمبر ١٩١١ (ص : ٣) : «يمثل جوق حضرة الممثل الشهير سلامة حجازى رواية بمفرده وهى «الحالق وشمس» فى خلال الفصول . وحين اشترك أبيض وحجازى عام ١٩١٤ فى تأليف جوق يحمل اسميهما ، عهدا إلى بعض الأطفال فى بعض الحفلات إلقاء مناظرة فى قالب مونولوجات أثناء تمثيل المسرحية . وليس من شك فى وجود بعض الجوانب الإيجابية والبناءة فى مثل هذه الممارسة المسرحية ؛ فهى تدريب للأجيال الجديدة على الإلقاء والتمثيل ؛ أى أنها تحاول أن تسد شيئا من الفراغ الناجم عن عدم وجود معاهد للتمثيل . ولعله من المفيد أن نذكر بهذه المناسبة أنه ظهرت أكثر من محاولة فردية فى سبيل ملء هذا الفراغ ، من بينها إنشاء جورج أبيض مدرسة خاصة لتعليم التمثيل . تقول «الأخبار» بتاريخ ٣ يونيه ١٩١٧ (ص : ١) : «أنشأ حضرة الممثل البارع الأستاذ جورج أبيض مدرسة للتمثيل بالقاهرة على نظام مثيلاتها فى أوروبا،وجعلها ثلاثة أقسام ؛ خص أولها بالممثلين ، والثانى بالممثلات وراغبات تعلم حسن الإلقاء ، والثالث بالخطباء والمشتغلين بالإلقاء . ويعلن بروجرامها قريبا،ثم تفتح للطلاب فى ١٥ يونيه الجارى» . ثم نطالع فى جريدة الأخبار بتاريخ ٩ يونيه ١٩١٧ (ص : ٥) الإعلان التالى : «مدرسة التمثيل العربى بشارع الظاهر نمرة ٣٤ بالقاهرة تليفون ١١ ــ ٣٥ لمؤسسها ومديرها جورج أبيض . افتتاحها فى ١٥ يونيه ١٩١٧ . الدروس ثلاثة أقسام ؛ الأول خاص بالممثلين، والثانى بالممثلات وراغبات تعلم حسن الإلقاء . ولكل قسم منها دروس خصوصية وعمومية ، مدة الدرس الواحد ساعتان مرتين فى الأسبوع ، وتشجيعا لطلاب هذا الفن الجميل قد جعل الأسعار زهيدة كالآتى : ٥٠ قرشا شهريا العمومى ، و١٠٠ قرش الخصوصى . تقدم الطلبات من الآن إلى إدارة المدرسة» . فضلا عن هذا فإن تدريب الأطفال على الظهور على خشبة المسرح ليس بالأمر الغريب ؛ فجريدة «الأفكار» تخبرنا بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٥ (ص : ٣) تحت عنوان : «أطفال على المراسح لا يتجاوز سن أكبرهم عن ٦ سنوات» : «فى شهر أبريل الماضى تألف جوق أطفال لا يتجاوز سن أكبرهم ست سنوات . وقد أخذ هذا الجوق فى ترتيب رواياته الجديدة ومناظره المدهشة ، وسيقدمها قريبا أمام الشعب المصرى . وهذا الجوق مؤلف من ٢٥ ممثلا وممثلة . فلا عجب إذا لاقى هذا الجوق الإقبال المنتظر عند تمثيل رواياته التى ستدهش الحضور» .

على أية حال ، نعود إلى الموضوع الأصلى الذى استطردنا عنه ، فنقول إنه ما من شك أن إلقاء المونولوجات أثناء عرض «شهداء الغرام» يخل ــ بطبيعة الحال ــ بالجو المأساوى الذى أراد شكسبير تصويره فى مسرحيته . تقول جريدة المؤيد بتاريخ ١١ يناير ١٩١٥ (ص : ٣) بشأن إلقاء الأطفال المونولوجات أثناء تمثيل شهداء الغرام : «يمثل جوق أبيض وحجازى فى تياترو برنتانيا . روميو وجولييت ، وتتخلل الفصول مناظرة بمنولوجات يلقيها ممثلو الجوق . والممثل الأول والممثلة الأولى من جوق الأطفال الحديث يكون الحكم فيها للجمهور بالفائز الذى تقدم له جائزة ذات قيمة» . ونقرأ فى «المقطم» بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩١٤ (ص : ٧) إعلانا عن البرنامج التمثيلى فى مسرح الكورسال دلبانى بشارع عماد الدين يتكون من عشر فقرات ، من بينها مسرحية هزلية يمثلها محمد ناجى ، وفى ختام فقرات الحفل تمثل (شهداء الغرام) ، الأمر الذى يدل على أن رائعة شكسبير التراجيدية لم تكن فى نظر مديرى الأجواق المصرية سوى مناسبة للغناء والطرب، أو مجرد فقرة يتوسلون بها إلى إمتاع الجمهور وتسليته . وحين افتتح العكاكشة جوقهم الجديد بتمثيل شهداء الغرام ارتفعت عقائرهم بالغناء،مقلدين بذلك الشيخ سلامة حجازى وأبا خليل القبانى . ويبدو أن صوت عبدالله عكاشة يتميز بالرخامة،فى حين أن صوت زكى عكاشة كان يفتقر إلى الحلاوة ، وليس أدل على ذيوع (روميو وجولييت) من أن عبدالله عكاشة وأخوته كانوا يقدمونها فى تياترو حديقة الأزبكية،فى الوقت نفسه الذى كان الشيخ سلامة يمثلها فى تياترو برنتانيا (انظر المحروسة فى ٢ سبتمبر ١٩١٤ ص : ٣) . حتى منيرة المهدية ، التى كان صوتها فتنة للعالمين ، بدأت حياتها الغنائية تلميذة فى مدرسة حجازى . وفى بدء عهدها بالغناء التحقت بفرقة عزيز عيد لتلقى بين الفصول فى تياترو الشانزليزيه بالفجالة قصائد وأناشيد ومشاهد من روايات الشيخ سلامة حجازى .

ولكن من الإجحاف أن نلقى تبعة إقحام الطرب والفكاهة على التراجيديا الشكسبيرية على الشيخ سلامة وحده ؛ فهو فى التحليل الأخير لم يفعل إلا استجابة لرغبات النظارة . ويجدر بنا أن نورد فى هذا الشأن جانبا من مقال نشرته «الدنيا المصورة» (عدد ٧٧) بتاريخ ٦ يولية ١٩٣٠ . وترجع أهمية المقال ــ الذى يستند كاتبه إلى طبيب بمستشفى الملك اسمه فؤاد رشيد،وصفته هذه المجلة بأنه حجة فى تاريخ المسرح المصرى ــ إلى أنه يلقى ضوءا على المزاج المصرى الذى حدد للمشتغلين بالمسرح مسارهم ؛ الأمر الذى يدعونا إلى أن نترفق فى الحكم عليهم حين نراهم يقحمون الغناء فى المآسى ، ويختمون عروضهم التراجيدية بفصول مضحكة . تقول «الدنيا المصورة» (ص : ٢٢) إن الكوميديا قبل عام ١٩١٤ كانت لازمة أساسية فى العروض الجادة أو التراجيدية . ولكن بعد ١٩١٤ بدأت الكوميديا تستقل لتصبح فى نهاية الأمر كيانا قائما بذاته . ويضيف فؤاد رشيد أن الظروف ساعدت على استقلال الكوميديا عن العروض التراجيدية ؛ فنحو عام ١٩١٤ خلا مسرح برنتانيا لمدة شهرين حتى صرحت الحكومة لجوق أبيض وحجازى باستخدام دار الأوبرا فى خلال هذه الفترة ؛ الأمر الذى أغرى عزيز عيد بتكوين فرقة كوميدية تتألف من حسين رياض واستفان روستى وحسن فايق . وبإنشاء هذه الفرقة ــ كما يذهب إلى ذلك فؤاد رشيد ــ أصبح للكوميديا فى مصر كيان مستقل . ولكن هذه الفرقة ما لبثت أن انهارت ، فاضطر مؤلفها عزيز عيد إلى الانضمام

إلى فرقة عكاشة التى أولت التمثيل الكوميدى والفودفيل اهتماما كبيرا ، وأفردت له عروضا خاصة . تقول «الدنيا المصورة» فى هذا الشأن إنه قبل ١٩١٤ تقريبا «لم يكن للكوميدى وجود حقيقى فى مسارحنا ، وكل ما فى الأمر وضع روايات كانت تعرض فى فرقة المرحوم الشيخ سلامة حجازى . وكان أهمها (أبوالحسن المغفل) و(الشيخ متلوف) و(البخيل) . أما عدا ذلك فقد كانت الروايات تعتمد على العنصر الغنائى الذى كان يضطلع به فقيد الإنشاد المرحوم الشيخ سلامة . على أن كثيرا من هذه الروايات كانت تحوى فى ثناياها دورا أو اثنين تمتزج بهما الدعابة وتختلط فيهما روح الفكاهة . وكان أشهر من تسند إليه مثل هذه الأدوار الممثل خفيف الروح المرحوم محمود حبيب ، ثم يليه الأستاذ عمر وصفى . ولما كانت أغلبية هذه الروايات تنتهى بفواجع ، فقد اعتاد الجمهور أن يطالب بفصل مضحك فى النهاية . وطالما شاهدنا فى رقاع الإعلان عن حفلات التمثيل تلك الجملة المأثورة (وتختتم الرواية بفصل مضحك من أمير المضحكين محمد ناجى) . ولم يكن الشيخ سلامة يلجأ إلى هذه الوسيلة فى الغالب إلا فى المواسم والأعياد ، وفى الرحلات التى كان يقوم بها فى ريف مصر وصعيدها . ومن النوادر التى يصح ذكرها بهذه المناسبة ، أن الأستاذ أبيض عندما ألف فرقته العربية الأولى من فطاحل الممثلين ، وتجول فى الأرياف يعرض رواياتها الشائقة (لويس الحادى عشر وأوديب الملك وعطيل وغيرها) ــ نقول إن الريفيين عقب إسدال الستار الأخير لم يكونوا ليغادروا المكان معتقدين أن كل رواية لابد أن تختتم بفصل مضحك ، وأن هذا الفصل من لبنة الرواية ولوازمها الأصلية ، وبدونه لا يكون لها شأن يذكر . بالطبع لم يكن فى المقدور النزول على هذه الرغبة ، فكان الجمهور يظل جاثما فى أماكنه ، مصفقا ومهللا (لسه فصل ــ لسه فصل) . وبعد ذلك وضعت عدة روايات من نوع (الفارس) ، كان منها أن قلبت رواية شكسبير (روميو وجوليت) رأسا على عقب ، واستخرجت منها فكاهة حقيقية سميت (روميو وجوليت الهزلية) . وكان الدور المهم فيها للمرحوم محمود حبيب . وفى ذلك العهد نفسه ظهر الممثل جورج دخول فى دور (كامل الأصلى) ، فكان يمثل فصولا مضحكة دون أن يعتمد فيها على نص محرر ؛ فلم يكن إذاك بحاجة إلى ملقن يعينه على التذكر ، بل كانت ذاكرته هى العمدة التى يستعين بها على فصوله المضحكة والسهرات الخاصة ، فقد كان بطلها أحمد الفار ، ومازال إلى اليوم حيا يرزق ، وهو قدير على تقليد أصوات الطيور والحيوانات المختلفة ، كما أنه عازف ماهر فى موسيقى القرب . وكان أهم فصوله المضحكة ذلك الفصل المشهور إلى اليوم ، والمسمى (سعد الدين باشا مدير الغربية)» .

لقد شهد المسرح المصرى فى مطلع القرن العشرين ممارسات عجيبة أشد ما تكون مدعاة للدهشة والاستغراب ، لعل أهمها إقدام الشيخ سلامة على تحويل نهاية شهداء الغرام المفجعة إلى نهاية سعيدة ، زف فيها هذا المطرب الكبير جوليت إلى روميو ، ثم تغنى فى حفل زفافها . تقول جريدة الوطن بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩١٥ (ص : ٣) فى هذا الشأن : «يمثل جوق أبيض وحجازى شهداء الغرام بشكل جديد ، يمثل أهم أدوارها حضرة الأستاذ الشيخ سلامة حجازى ، وتظهر فى الفصل الرابع حفلة زفاف جوليت موقعة نغماتها على الآلات والطرب برئاسة الأستاذ سامى أفندى شوا وفرقته . تنزيل عظيم فى أثمان التذاكر (لوج حريمى ٤٠ قرشا ــ لوج رجالى ٣٠ قرشا ، وأسعار الكراسى ٨ ، ٦ ، ٢ ، أعلى التياترو» . ولعلنا نلاحظ فى هذا الخبر تخصيص ألواج للحريم . وكانت هذه الألواج مغطاة حتى لا تنفذ إليها عيون الفضوليين من الرجال . ونقرأ فى المقطم بتاريخ ٢ مايو ١٩٠٧ (ص : ٣) نموذجا لإعلان متكرر عن تخصيص جوق سلامة حجازى بابا خصوصيا لدخول العائلات : «لغاية التحفظ خلف دار التمثيل» . وأحيانا كان الجوق يخصص حفلات للنساء فقط ، كما هو واضح من الإعلان الذى نشرته جريدة الأفكار بتاريخ ١٨ أكتوبر ١٩١٤ (ص : ٣) : «للسيدات فى الساعة ٥ بعد الظهر إلى الساعة ٨ مساء تقام حفلة خصوصية لا يدخلها أحد من الرجال قط . ومن الساعة التاسعة مساء دخول عمومى للرجال والسيدات» . وينبغى أن نذكر هنا بصدد تحويل الشيخ سلامة حجازى مأساة (شهداء الغرام) إلى حكاية ذات نهاية سعيدة أن تاريخ الأدب الإنجليزى نفسه شهد تجربة مماثلة قام بها ناحوم تيت فى القرن الثامن عشر . فقد أجرى تيت تغييرات جذرية فى مأساة الملك لير ، ثم أنهاها نهاية سعيدة ، بأن زوج كورديليا من إدجار . وراق هذا التغيير فى عين ناقد كلاسيكى ذائع الصيت هو الدكتور صامويل جونسن . وبالرغم من اختلاف الظروف والأسباب التى دفعت كلا من ناحوم تيت وسلامة حجازى إلى نبذ النهاية المأساوية ، فإنهما كانا دون ريب يشتركان فى الرغبة فى استرضاء عامة النظارة التى تحب أن ترى على خشبة المسرح الشر يعاقب والخير يثاب .

ومن الممارسات الغريبة فى المسرح المصرى أن تقوم النساء بتمثيل أدوار الرجال . لقد كان محظورا على النساء فى العصر الإليزابيثى الذى ألف فيه شكسبير مسرحياته الظهور على خشبة المسرح الإنجليزى . ومن ثم كان يعهد إلى الصبية والغلمان بتمثيل أدوارهن . ولكننا هنا فى مصر نشهد العكس ، فنرى النساء يلعبن أدوار الرجال . فهل يستطيع المرء ــ استنادا إلى هذه الممارسة ــ أن يخلص إلى أن المجتمع المصرى فى مطلع القرن العشرين كان أقل فى محافظته من المجتمع الإنجليزى فى القرن السادس عشر؟ لست أدرى ، فالوصول إلى مثل هذا الحكم يحتاج إلى دراسة اجتماعية مقارنة ليس هنا مجالها . تقول صحيفة الوطن بتاريخ ١٩ يوليه ١٩١٧ (ص : ٣) : «يسرنا أن يعود إخوان فرح إلى التمثيل ، فقد عزم حضرة توفيق أفندى فرح شقيق المرحوم إسكندر فرح على تقديم بعض الروايات الممتازة أثناء ليالى عيد الفطر فى تياترو الشانزليزيه . وأول رواياته (شهداء الغرام) وتقوم ، أنيسة بدور «روميو» . وليس هذا بالأمر الغريب ، فقد كانت كل من منيرة المهدية وفاطمة رشدى تلعبان أدوار الرجال . تقول صحيفة البصير فى ٥

أكتوبر ١٩١٦ (ص : ٥) : «يحيى جوق السيدة منيرة المهدية ليلتين من ليالى عيد الأضحى فى مرسح الحمراء . الليلة الأولى مساء يوم الاثنين (٩ أكتوبر) وتمثل فيها رواية عائدة الشهيرة، وتقوم بتمثيل رداميس بطل الرواية السيدة منيرة المهدية، وتنشد ما فيها من القصائد البديعة . والليلة الثانية (١٠ منه) وتمثل فيها رواية هملت، ويقوم بأهم الأدوار عبد العزيز أفندى مدير الجوق . وفوق ذلك فإن السيدة منيرة ستطرب الجمهور على تخت آلات مؤلف من أبرع الموسيقيين بأدوار جديدة» . يقول شحاته عبيد فى جريدة الوطن بتاريخ ٢٣ يوليه ١٩١٨ (ص : ١) فى هذا الصدد : «أما فرقة المهدية فإنها مازالت تمثل رواياتها الأبدية التداول ، ولا أدرى أية نزعة تدفعها إلى ذلك وهى تجد فى الجمهور إعراضا واشمئزازا» . ويزجى شحاته عبيد النصيحة للسيدة المهدية بأن تقلع عن تمثيل أدوار الرجال ، فهى محبوبة مطربة وممثلة ، ويمكنها بمنتهى السهولة أن تجد فى أدوار النساء الكثيرة الدور الذى يناسبها . أما إذا كانت مصرة على الاستمرار فى تمثيل أدوار الرجال فخليق بها أن تمثل دور صبى يتراوح عمره بين الثانية والرابعة عشرة.»

والرأى عندى أن أكثر الممارسات غرابة فى بواكير المسرح المصرى أن يتناوب ممثلان معروفان تمثيل شهداء الغرام ؛ فيظهر الشيخ سلامة فى بعض فصولها ويؤدى عبدالله عكاشة فصولها الأخرى ، كما نتبين من الخبر الذى نشرته جريدة مصر بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٩١٢ (ص : ٣) : «يمثل الجوق العربى مساء اليوم رواية شهداء الغرام الشهيرة ، وسيقوم بأدوارها حضرة الممثل الشهير عبدالله أفندى عكاشة ، ويقوم بدور روميو فى الفصل الثالث حضرة المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازى ، ويليها فصل مضحك» . وتقول جريدة مصر فى هذا الشأن بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩١٢ (ص : ٣) : «ستمثل رواية (شهداء الغرام) وما فيها من أنواع الطرب ورخيم الألحان . ويقدم ثلاثة فصول فيها حضرة الأستاذ المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازى، والفصلين الباقيين لحضرة الممثل الشهير عبدالله أفندى عكاشة» .

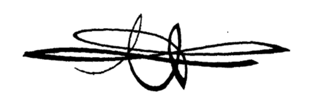
وبالرغم من كل ما تقدم من سلبيات شابت العمل المسرحى المصرى فى بداياته فقد أشرقت فيه بعض الإيجابيات العظيمة المشرقة . لقد قيل عن الشيخ سلامة فى حياته إنه وقف حجر عثرة فى سبيل رقى التمثيل فى مصر ، لأنه جعل من الطرب تقليدا مسرحيا، لم يستطع الذين جاءوا من بعده أن يتخففوا منه . ومن الواضح أن أثره فى المسرح لم ينته بوفاته ؛ فنحن نطالع فى صحيفة «المنبر» بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) أنه بعد وفاته عام ١٩١٧ أصبح «كل صاحب فرقة تمثيلية يحاول الاستعاضة عن ذلك الشيخ ببنات وصبيان ينشدون بعض قصائده ، ويغنون شيئا مما وضع من الألحان ، فأثبت عملهم هذا أن صوت الشيخ كان القوة المغناطيسية التى جذبت الجمهور إلى مسارح التمثيل» . ونقرأ تأكيدا لهذا المعنى فى مقال كتبه محمد تيمور فى «المنبر» بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) يذهب فيه إلى أن الشيخ سلامة قد لا يكون أضاف إلى فن التمثيل شيئا يذكر ، إلا أنه استطاع أن يقرب المسرح من قلوب الناس ، وأن يستميلهم إليه بفضل فائق عنايته بالمناظر والملابس المسرحية ، وإنفاقه ببذخ عليها ، وبفضل قدرته على المواءمة بين ألحانه وبين المواقف المسرحية . يقول محمد تيمور فى هذا الصدد : «أينسى القارئ الكريم المناظر المتقنة المدهشة التى كان يقدمها لنا الشيخ فى روايات «هملت» و«شهداء الغرام» و«تليماك» و«ضحية الغواية» و«نتيجة الرسائل» وغيرها من الروايات الشهيرة ... والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل فى مدرسة أو عن أستاذ قادر، ولكنه تعلمه فى مدرسة التجارب . وهو إن كان لم يصل لتحسين إلقائه ولكنه وصل أخيرا لإجادة كثير من الأدوار التى لم يزه فيها ممثل، كدور هملت ... أما طريقة إنشاده فكانت تختلف عن طريقة المغنيين، وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية . فإذا لحن لحنا للجحيم سمعت منه عزيف الجن ، وإذا لحن لحنا غراميا شممت منه أريج الحب ، وإذا لحن لحنا دينيا دخلت فى نفسك الهيبة والجلال» .

ومن الصفحات المضيئة فى المسرح المصرى أن نراه يتحول أحيانا من مجلس أنس وطرب إلى منتدى أدبى راق، فيه أروع الشعر وأعذبه ، مثل تلك الحفلة التى وصفتها صحيفة المؤيد بتاريخ ٤ مارس ١٩١٣ بقولها (ص : ٦) : «شهداء الغرام فى تياترو عباس بشارع جلال . يقام فى مساء الخميس (ليلة الجمعة ٦ مارس) الاحتفال السنوى ، فيقدم جوق الشيخ سلامة رواية «شهداء الغرام» (روميو وجوليت) وهى فى مقدمة الروايات التى يتمنى محبو الطرب والتمثيل رؤيتها ، ويقوم بأهم أدوارها حضرة الممثل البارع والمطرب الشهير الشيخ سلامة حجازى ، ويقدم وصلتين طرب حضرة بلبل مصر الوحيد إبراهيم أفندى شفيق على تخته الجامع أعظم مشاهير فن الموسيقى والطرب ، خصوصا حضرة سامى أفندى شوا ، ويلقى خطابا فى فن التمثيل حضرة سيد أفندى على، وتلقى قصيدة لسعادة شوقى بك، وقصيدة لسعادة حافظ بك إبراهيم، وقصيدة لحضرة خليل أفندى مطران ، وفصل رقص جميل . وتختم الليلة برواية هزلية جديدة» . وأيا كانت القيمة الفنية لمسرح سلامة حجازى الغنائى فلا مناص من الاعتراف بفضل ريادته ، وأنه ـ رحمه الله ـ كان ينحت بأظافره فى الصخر من أجل أن يتبوأ المسرح المصرى مكانا عاليا بين الفنون» .

ومن النقاط المضيئة كذلك الدور الرائع الذى لعبه هذا المسرح فى إذكاء روح التآلف والالتحام فى صفوف الأمة من مسلمين ومسيحيين . فعلى سبيل المثال تخبرنا جريدة «البصير» بتاريخ ١٥ مارس ١٩٠٠ (ص : ٢) أن جوق سلامة حجازى قدم شهداء الغرام فى طنطا لصالح الجمعية الخيرية الكاثوليكية . ولكن استعداد كثير من الفرق المسرحية لإحياء الحفلات الخيرية لا ينبغى أن ينسينا أن بعض الممثلين كانوا يقومون بأعمال نصب على الجمهور تحت ستار جمع المال للأعمال الخيرية، كما يتضح لنا من خبر نشرته جريدة البصير بتاريخ ٨

ديسمبر ١٩١٥ (ص : ٢) . وبرغم هذا فإذا أمعنا النظر فى الخبر التالى عن منيرة المهدية ، وجدناه مثلا رائعا من التسامح الديني ورحابة الأفق . وبفرض أن منيرة المهدية كانت تهدف إلى الدعاية عن نفسها ، فإن الخبر فى حد ذاته دليل ناصع على تحضر أسلافنا . تقول صحيفة «البصير» فى ١٥ يناير ١٩١٦ (ص : ٢) عن استعداد منيرة المهدية لإقامة الحفلات الخيرية لصالح كل الطوائف والعقائد : «وقد حركت غيرتها اليوم عاطفة إنسانية فى هذه الضائقة الشديدة ، فأرادت أن يكون لها باع طولى فى إغاثة المنكوبين بالفقر،فتبرعت بليالى تمثيلية لبعض جمعيات الإسعاف ، وثانية لجمعية الروم الأرثوذكسيين ، وثالثة لجمعية المواساة الإسلامية ، وكتبت لنا تقول إنها مستعدة لتحذو هذا الحذو الجميل مع كل جمعية خيرية على اختلاف الأديان والنحل، بشرط أن تخابرها الجمعية قبل تحديد ميعاد بعشرة أيام ، والمخابرة معها رأسا بمنزل زوجها الفاضل محمود بك جبر بالفيلا نمرة ١٠٨ فى مصر الجديدة ... وفى هذه الليلة تمثل للإسكندريين فى مسرح الحمراء رواية أنس الجليس وفصلا من رواية «شهداء الغرام» . فضلا عن هذا كانت الأجواق المختلفة تخف لنجدة المحتاجين والمعوزين من الممثلين والأدباء . بل إن جود هذه الأجواق كثيرا ما تجاوز حدود مصر إلى بلاد بعيدة،بعضها عربى وبعضها الآخر أجنبى . فنحن نقرأ مثلا فى صحيفة «المؤيد» الصادرة فى ١٤ أبريل ١٩١٢ (ص : ٦) عن اشتراك عبدالله عكاشة مع سلامة حجازى فى تمثيل شهداء الغرام لصالح المجاهدين ضد الطليان فى طرابلس .

وأخيرا نقول إن من النقاط المضيئة فى بدايات المسرح المصرى أن انفتاحه على الغرب كان فى الأساس انفتاحا حضاريا ؛ فقد كانت الفرق الإيطالية والفرنسية بوجه خاص تفد إلى مصر فى كل عام لتقديم موسمها على مسرح الأوبرا الخديوية ، ويعطينا الخبر المنشور فى الأهرام بتاريخ ٢١ يونيه ١٩٠٣ (ص : ٢) مجرد نموذج لنشاط الفرق الأجنبية فى مصر فى مطلع هذا القرن ، ومفاده أن جوقا إيطاليا حضر إليها ليقدم ست عشرة مسرحية باللغة الفرنسية فى الأوبرا الخديوية ، من بينها مسرحيتا «روميو وجوليت» و«هملت» . وفى العقد الثالث من القرن الحالى تنبهت انجلترا لخطر التنافس الثقافى الإيطالى الذى يتهددها ، الأمر الذى جعلها تشعر بالرضا عن زيارة فرقة أتكنز للأراضى المصرية عام ١٩٢٧ . ويلقى الخبر التالى ضوءا على تنافس انجلترا وإيطاليا فى هذا الشأن . تقول الأهرام بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٢٧ : «لندن فى ١٩ ديسمبر ـ لمراسل الأهرام الخاص ـ نشرت جريدة (المورنن بوست) اليوم مقالا لمكاتب لها قال فيه مايلى : «من دواعى الأسف الشديد أن ليس فى انجلترا جمعية مركزية ترسل أحسن الروايات الإنجليزية تمثيلها فى الجهات المتطرفة من الإمبراطورية البريطانية . وقد دلت التجربة الأخيرة التى جربها المستر أتكنز فى مصر على أن البلدان التى جنت فائدة من العدل والإدارة والتعليم البريطانى تحتاج أيضا إلى ترقية الثقافة . ولا ريب أن كل جمعية مشهورة بحسن السمعة من الجمعيات التمثيلية تأتى بفائدة ثمينة ، وتساعد على إعلاء السمعة البريطانية إزاء المساعى التى تبذل لعرض الثقافة الإيطالية على مصر . ويبذل السنيور موسولينى المال لإعانة الجوقات الإيطالية التى تمثل رواياتها فى دار الأوبرا الملكية بالقاهرة ، حتى أخذ المصريون يولون وجوههم شطر إيطاليا لرؤية كل شئ فنى جميل» . ومها اختلفنا حول مدى فائدة مثل هذه العروض الأجنبية للجمهور المصرى ، فإنها دليل على الصحة والعافية الحضارية . صحيح أن الأوبرا الخديوية كانت تجسيدا للنفوذ الأجنبى والامتيازات الطبقية،ولكنها كانت على المدى البعيد أحد مصادر الإشعاع الثقافى فى بلادنا .



تتناول المجلة فى أعدادها القادمة الموضوعات والقضايا التالية :

* النقد والعلوم الانسانية .
* تراثنا الشعرى .
* عباس العقاد .
* الأسلوبية .
* تراثنا النقدى .
* الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين فى الوطن العربى والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام والمشاركة بالكتابة .

جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور

عبد الحميد إبراهيم

أولاً : إليوت

حياته :

ولد إليوت سنة ١٨٨٨ ، بولاية بوسطن ، وهو سليل أسرة هاجرت إلى أمريكا ، وتميزت بتقاليدها الدينية ، وقدرتها على الأعمال الإدارية . قضى ثمانية عشر عاما يدرس بجامعة واشنطون ، ثم التحق سنة ١٩٠٦ بجامعة هارفارد ، فأخذ يعمل بجد حتى استطاع أن يحصل على الليسانس فى ثلاث سنوات ، ثم حصل على الماجستير فى السنة الرابعة . وبعد أن التحق بالسوربون لمدة عام ، عاد إلى جامعة هارفارد ، حيث أخذ يعد لنيل درجة الدكتوراه فى الفلسفة . ذهب إلى ألمانيا قبل الحرب كأستاذ زائر ، وفى السنة نفسها التحق بجامعة أكسفورد لكى يدرس الفلسفة . تزوج سنة ١٩١٥ من سيدة لندنية ، وأخذ يكتسب عيشه من الدروس الخصوصية بمدارس لندن ، ثم التحق بالعمل بأحد البنوك . عمل مساعد رئيس تحرير مجلة Egoist فى الفترة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩١٩ . أصدر سنة ١٩٢٢ قصيدته الطويلة الأرض الخراب The Waste Land والمكونة من ٤٣٤ بيتا ؛ وهى تتحدث عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة . يعتبرها بعض النقاد المحافظين أمثال Megroz ، أكذوبة القرن ، ولا يتفق آخرون ـ أمثال H. N. Tomlinson مع بعض اتجاهاتها . ولكنها على الرغم من كل ذلك تعتبر حجر الزاوية فى الأدب العالمى ، وترجمت إلى معظم اللغات الحية . أسس سنة ١٩٢٢ مجلته « الميزان » The Criterion التى ظلت سبعة عشر عاما وهى تمارس تأثيرا واسعا على الأدب العالمى . ولأن المجلة لم تحقق دخلا يكفى لصدورها ، فقد عمل محرراً أدبياً لمؤسسة Faber and Faber . أصبح سنة ١٩٢٧ مواطنا إنجليزيا . أخذ يبحث عن طريق جديد بعد قصيدته « الأرض الخراب » ، وأخيرا وجده ولخصه فى العبارة الآتية «كاثوليكى فى العقيدة ، محافظ (كلاسيكى) فى الأدب ، ملكى فى السياسة » ، وأخذت أعماله الأدبية بعد ذلك تعكس انتماءه للكنيسة الإنجليزية . وأول عمل مسرحى له صدر سنة ١٩٣٥ ، وهو «جريمة قتل فى الكاتدرائية » Murder in the Cathedral، وتوالت مسرحياته بعد ذلك ، وحتى وفاته سنة ١٩٦٥ كتب خمس مسرحيات هى : «جريمة قتل فى الكاتدرائية »، « التئام شمل العائلة » ١٩٣٩ م The Family Reunion، « حفلة كوكتيل » ١٩٥٠ م The Cocktail Party، «كاتب الأسرار » The Confidential Clerk، « السياسى العجوز » ١٩٥٨ م The Elder Statemman .

توماس بيكيت :

ويهمنا هنا مسرحيته «جريمة قتل فى الكاتدرائية»؛ لأنها موضوع المقارنة مع مسرحية صلاح عبد الصبور: «مأساة الحلاج» .

وتدور مسرحية إليوت حول شخصية «توماس بيكيت» Thomas Becket ، التى ينبغى أن نعرف شيئا عن تاريخ حياته.

ولد بيكيت سنة ١١١٨ ، ودرس التعاليم الدينية فى مدارس لندن وباريس ؛ فقد كان والده فرنسى المولد . ودرس أيضاً التشريع ، والقوانين المدنية فى إيطاليا وفرنسا ، ولعب سنة ١١٥٢ م دورا مهما لكى يمنع الملك «ستيفن» من أن يتوج ابنه . وقد رفعه هذا فى عين هنرى ، الذى أصبح سنة ١١٥٤ م هنرى الثانى ، فعينه كبير مستشاريه (رئيس الوزراء) ومعلما لابنه «الأمير هنرى» . وقد لعب دوره البارز فى البلاط ، واكتسب ثقة الجميع ، وزار باريس سنة ١١٥٨ ليلعب دور الوساطة فى تزويج الأمير هنرى من ابنة «لويس» السابع ملك فرنسا . وقد نجحت وساطته وعاد بالأميرة معه . واشترك مع الملك هنرى فى حملة لتأديب «التولوز» ، وقاد فرقة من الفرسان ، وانتصر فى مبارزة فردية على فارس فرنسى مشهور ، وعين سنة ١١٦٣ م كبير أساقفة كاتدرائية «كانتربرى» ، وكان هذا بداية مرحلة جديدة ؛ فقد استن لنفسه قانونا صارما ، وأصبح بيكيت ، الذى كان يحيا حياة البلاط والترف ، جادا . وبدأت الخلافات بينه وبين هنرى تزداد وتعكس الصراع بين سلطة الكنيسة والسلطة الدنيوية . وقد عارض الملك سنة ١١٦٣ ، بخصوص فرض الضرائب . وتعتبر هذه المعارضة الأولى من نوعها فى تاريخ انجلترا . وحين اشتدت الأزمة بينهما ، اضطر سنة ١١٦٤ م للهرب إلى الخارج . وظل فى المنفى حتى عاد إلى منصبه سنة ١١٧٠ ، بعد أن نجحت مساعى الصلح بينه وبين الملك. ولكن الخلافات عادت من جديد ، وبلغت ذروتها فى موضوع الأساقفة ، الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا فى عملية تتويج الأمير هنرى ، كخليفة على العرش ؛ فقد طلب الملك من بيكيت أن يعيدهم ولكن بيكيت احتج بأن هذا من سلطة البابا وليس من سلطته . وضاق الملك به ، ويقال إنه تفوه برغبته فى الخلاص منه ، والتقط مجموعة من الفرسان هذه الرغبة ، وتوجهوا إلى بيكيت فى الكاتدرائية ، وطلبوا منه أن يذعن لأوامر الملك ، وأن يعيد الأساقفة المعزولين ، فرفض من جديد ، فهددوه بالقتل ، ولكنه قال إنه يقدم نفسه فداء لحقوق الكنيسة ، وحذرهم من اللعنة التى ستحل عليهم ، إن هم أصابوا أحدا من شعبه بسوء . وأخيرا قتلوه داخل حرمه سنة ١١٧٠ م ، وهو يؤدى صلاة المساء ، وأصبحت بقعته مزارا يؤمه الحجاج من كل مكان .

جريمة قتل :

وقد اتخذ إليوت هذه الأحداث التاريخية ، لكى يقيم مسرحيته لمناسبة أعياد كانتربرى السنوية ، وكانت المسرحية من فصلين تتخللها موعظة دينية . يبدأ الفصل الأول للجوقة (الكورس) يتنبئون بالمأساة التى ستقع ، ثم يدخل بيكيت الكاتدرائية منتصرا ، ويبدأ تعرضه للإغواء ممثلا فى الشياطين الأربعة : الأول يمثل حياة الدعة والرفاهية التى كان يحياها فى البلاط ، والثانى يمثل القوة ، والثالث يمثل المنفعة المباشرة . أما الرابع فهو يمثل الرغبة فى الاستشهاد والبحث عن الخلود . وكان واضحا أن بيكيت قد طرد الشياطين الثلاثة ، أما الرابع والأخير فقد كان أخطرهم . ولا يتبين موقف بيكيت إزاءه ، هل انتصر عليه أو استجاب له؟

أما الموعظة الدينية فهى تتحدث عن المغزى المسيحى وراء الاحتفالات بموت المسيح وبعثه فى وقت واحد ، وتستعرض شهداء الكاتدرائية ، وتومئ إلى أن شهيداً آخر ربما يأتى فى الطريق .

أما الفصل الثانى ، فيتم فيه اغتيال بيكيت ، بعد حوار بينه وبين فرسان الملك ، يصمم فيه بيكت على أن يقدم نفسه شهيدا من شهداء كانتربرى .

التعليق :

وهذه المسرحية لا تعتبر من مسرحيات الشخصيات . على الرغم من أن بطلها هو بيكيت ؛ فإنها لا تعنى بتحديد ملامح البطل ، ولا بتحليل نفسيته ودوافعه . كما هو الحال مع هاملت مثلا ، ولكنها تركز على «الفكرة» التى اعتنقها البطل ، والتى هى وراء بواعثه .

والموضوع هنا ذو مستويات ، فقد يكون ــ ظاهرياً على الأقل ــ الصراع بين هنرى وبيكيت ؛ وقد يكون الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية ، الذى بلغ أشده فى العصور الوسطى ؛ وقد يكون هذا الصراع رمزا لصراع أشد ، بين القوة الغاشمة والمعتقد الدينى . ولكن كل هذا قد يكون خلفية لفكرة الاستشهاد التى سيطرت على توماس .

والبطل هنا ليس بيكيت فقط كما يخيل إلينا ؛ فإن الجوقة تلعب دورا لا يقل عن دوره ، وهى تصاحب الأحداث ، وتتنبأ بالمأساة ، وتتحدث عن القدر .

ولعل البطل الرئيسى فى هذه المسرحية هو القدر . وقد اعترف إليوت نفسه فى أكثر من مناسبة ، أن هذه المسرحية ينقصها ما هو معروف فى المسرحيات التقليدية من التسلسل المنطقى للأحداث ، نتيجة للبناء المعروف الذى يعتمد على الدافع ــ الفعل ــ النتيجة motive - act - result وأن المسرحية

كلها معلقة بيد الله . وهذا ما يفسره قول بيكيت نفسه فى المسرحية :

وما هى إلا هنيهة ، حتى يحلق الصقر الجائع ويرفرف ، ثم ينقض ، منتهزا فرصته . وسوف تكون النهاية هينة ، مباغتة ، وكأنها منحة الآله .

وينبغي ألا نقرأ هذه المسرحية ، كما نقرأ المسرحيات التقليدية ، وإلا سنجد فيها هبوطا فى الحدث وعدم ترابط للأفعال ، وسنجد أن الشخصيات غير مبررة بدرجة كافية . وقد اقتنع بعض النقاد بهذه القراءة الظاهرية فحشد للمسرحية الكثير من أمثال هذه العيوب . ولكن ينبغى أن نقرأها من زاوية أن شكلها يتطابق مع موضوعها.وهنا يظهر تفرد إليوت ؛ فقد جعل المسرحية تبدو صورة للقدر ، وحشد لذلك كل طاقاته وفلسفته وقراءاته . وقد أفاد من الكورس الإغريقى ، الذى يرمز إلى حتمية القدر ، وأفاد من شكل المسرحيات الدينية المعروفة فى العصور الوسطى ، وأفاد من التراجيديا الإغريقية ، وبنوع خاص أعمال أسخيلوس ، وأضاف إلى كل ذلك من عقائده وفنه ، ما جعل فيها الشكل يتلاحم مع المضمون ، فيجسدان معا صورة القدر .

لقد ذكر إليوت فى حديث إذاعي له ، وهو يعلق على روايات «تشارلز وليم» ، أن فى حياة كل منا لحظات روحية لا يستطيع أن يعبر عنها بالكلمات . وقد سئل فيما إذا كان معنيا فى رباعيته Four Quartets بالبحث عن إلهام روحى ، أجاب بأنه لم يكن مشغولا بذلك أثناء الكتابة ؛ فقط كان يبحث عن «لغة مساوية لتجربة صغيرة كان يحس بها» . وحين تحدث عن «جون مارستون» ذكر أن فى حياة كل منا لحظات غير عادية ، تنتابنا فجأة ، ثم تتضح فى نفوسنا فجأة أيضا ، وكأن شعاعا من ضوء الشمس قد كشفها لنا ، وهو ما كان يسميه القدماء «القدر» ، وهى الكلمة التى أكسبتها المسيحية رهافة ، وقلت أهميتها فى العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والاقتصادية .

وقد اتخذ بعض النقاد من تعبير «شعاع من ضوء الشمس» A Shaft of Sunlight رمزا لتلك اللحظات المتناثرة فى مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ؛ فالكورس مثلا يحس بالمجهول ، ويحس بالقدر معلقا بيد الله الذي يشكل ما لم يتشكل بعد.لقد انكشف لهم كل ذلك أمام شعاع من ضوء الشمس :

**Destiny waits in the hand of God, shaping the still unshapen:
I have seen these things in a shaft of sunlight.**

وتكشف الناقدة «باتريشيا»[٢] عن نجاح إليوت فى وقوعه على شكل يتلاءم مع المضمون فتقول : «وقد تعمد إليوت ، عن قصد ، أن يضحي بما هو معروف عن بيكيت من حرارة وحيوية ونزعة ساخرة ، لكي يركز على مفهومه الدينى للقديسين والشهداء . لقد كان إليوت معنيا بإظهار العلاقة بين الله والإنسان ، ليس فى القرن الحادى عشر فحسب ، بل فى القرن العشرين أيضا . وهذا ما شكل نظرته نحو حياة بيكيت وموته . إن مسحة من الهواء الواهن تتحرك بين الأعمدة العتيقة فتخفى الأشكال الإنسانية ، وكذلك تبدو المسرحية فاترة وشفافة ، ومن النادر أن تجد عملا فنيا كهذا ، يعبر شكله عن مضمونه . إن المسرحية نفسها من فصلين تتخللها الموعظة الدينية ، تماما كالكاتدرائية ، التى أسست على ثلاثة مستويات ، وللمسرحية مثل ما للكاتدرائية من وضـــوح فى التصميم ، ومن العقد المتشابكة ، ومن الشكل المماثل ، وقبل كل شئ من «الحتمية» التى تفرض عليك ، حين تدخل من باب «الكاتدرائية» الغربى والعظيم ، وحين تنظر إلى الأقواس المرتفعة فى قاعة المصـلين ، وحين تنظر إلى أماكن الجوقة «الكـورس» حيث تتراقص الشموع أمام الهيكل المرتفع » .

وقد أكد الناقد «كارول . هـ . سميث»[٣] هذا الشكل الأصيل ، الذى يراه امتدادا وتطويرا لأفكار مسرحية قديمة ، تدور حول الشعائر الدينية ، وتتخذ من صلب المسيح وبعثه موضوعا لها . ويبدو هذا واضحا من التناظر الشديد ، بين شخصيتى الشهيد والمسيح باعتبار أن كلا منهما يمثل الضحية ، التى تقدم نفسها خلاصا للبشرية . ويأخذ فى شرح ذلك التناظر ، راجعا إلى موعظة بيكيت ، التى تتخلل الفصلين ، والتى يقارن فيها بين نفسه وبين شخصية المسيح . ثم إن دخوله للمدينة يشبه دخول المسيح ، وكذلك شيطانه يشبه شيطان المسيح .

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية ، وهى فكرة الاستشهاد بالمعنى المسيحى القديم . ولكن الناقد «ماكوبى»[٤] له رأى آخر يقدمه من خلال تفسيره للشيطان الرابع ، فيقول «لماذا قال الشيطان الرابع لتوماس «أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعاناة» . يبدو أن النقاد يميلون إلى أن هذا التعبير إنما هو سخرية من توماس . إنه يرد عليه جملته كما قال جونز ، أو نصيحته ترد ضده ، كما قال نيفيل كوجيل (وكان بيكيت قد قال تلك الجملة عن الجوقه) ؛ فهم يميلون إلى أن هذه العبارة من باب النقد اللاذع . فالشيطان يريد أن يبين لتوماس أن الفعل النزيه شئ مستحيل ، وأنه فوق طاقة النوع البشرى ، حتى الشهادة نفسها لا تخلو من المصلحة الذاتية . ولكن هذا التفسير يبدو متعسفا ؛ وربما كان من مستحيل على الممثل أن ينقل هذا المعنى ؛ فالإيقاع بطئ والخطبة طويلة ، لا تتناسب وهذا التفسير . إن القراءة الواعية تكشف عكس هذا المعنى ، وتثبت أن تكرار هذه الجملة ربما يلخص فحوى كلام الشيطان الرابع ؛ فهو لا يسخر بل يعلم ، ولا يهزأ بل يشجع ، تماما كما كان توماس يشجع عجائز كانتربرى ، حين خاطبهن بهذه الجملة . حقا إن فى هذه الجملة سخرية ، ولكنها سخرية من نوع آخر ؛ إنها ليست سخرية لوم

أو شك ، ولكنها سخرية من المعلم الذى يصبح الآن تلميذا . وحين ألقى توماس لأول مرة بهذه الجملة ، كان هناك نوع من التعالى والسخرية من العجائز ، اللائى يدركن بفطرتهن ، ما لم يستطعن التعبير عنه بطريقة دقيقة . والآن فإن المعلم الساخر « توماس » يعبر بطريقة دقيقة ، عما لا يستطيع أن يدركه بفطرته . إنه يعرف ولا يعرف ؛ يعرف ما لا يعرفه العجائز ، ولا يعرف ما عرفنه . إن الشيطان يطلب منه أن يواجه بواعثه بكل ما فيها من قبح ، ثم يتطهر منها . إنه يضع أمامه وحشية رغباته بصورة عارية ... وهناك ما يكفى ليبين لنا أن الشيطان الرابع يمثل الشيطان نفسه ؛ فهو يقول «أنا أستطيع أن أقدم ما ترغب فيه ، وأسألك ما الذى يجب أن تعطيه » . إنه هنا يتحدث بلغة « مفيستو فوليس » أمام « فاوست » . وفى حين يمثل الشياطين الثلاثة كائنات حية ، صورت بطريقة شخصية ، كان الشيطان الرابع شيئا خارقا ، يثير مسحة من الرعب والإغراء فى آن . ويبدو أن إليوت قد ركز على فكرة أن الشيطان خادم الرب ؛ وهى فكرة يهودية أكثر منها مسيحية . وقد فرض هذا على توماس شيئا من الاشمئزاز ، يمكن أن يعتبر اشمئزازا ذاتيا ، فجعل الشيطان يغريه بأفكاره التى لم يكن يرغب فى معرفتها ، أو فى بيان كنهها ، أو أيها يمكن أن يقبل ، وأيها يمكن أن يرفض . لقد أمسك الشيطان الرابع بحقيقة الموقف ، التى لم يدركها الثلاثة الآخرون ، الذين ظنوا بسذاجة أن توماس يمكن أن يعرى . ومن ثم فإن توماس حين عرف العبثية وقع فى اليأس ، وشك فى إمكان التسويغات البشرية ، وصاح : «ألا أستطيع أن أمارس أو أعانى بدون هلاك ؟» . إن الشيطان يذكره بالتحليل الذى قدمه توماس نفسه عن معنى الممارسة والمعاناة . إن الاعتراف بالذنب يجب أن يسبق الخلاص ، وإن يأس توماس يتطابق مع يأس الجوقة فيما بعد . إن توماس لا يزال متطلعا ، لأنه يظن أن قدره بيده ... إن الاقتناع بالعجز يصاحب الاقتناع بالذنب ؛ وهذا العجز يمثل القاعدة الأساسية للتجربة الحقيقية الصادرة من الإرادة الحرة ، التى تتطابق مع الخطة الحتمية للإله . تلك هى الرسالة التى أراد أن يبلغها الشيطان الرابع . وحين أفضى بها أعتبر رسول الرب ، وأثار الرحمة والسلام ، أكثر مما أثار الشر ، أو على وجه الدقة هو الشيطان الذى يخدم الرب ، والذى يستخدم الإغراء لكى يوقظ فى الإنسان المعرفة بطبيعته الخاصة .

الترجمة :

وقد ترجم صلاح عبد الصبور هذه المسرحية تحت عنوان «جريمة قتل فى الكاتدرائية » (من المسرح العالمى ـ يناير سنة ١٩٨٢ م) . والوقوف عند الترجمة مهم فى ميدان الأدب المقارن ؛ فإن أخطاء المترجم ، إن وجدت ، ذات دلالة تكشف عن مدى التأثر بين الجانبين ، وما إذا كان الأخير قد نقل عن الأول حرفيا أو أنه تأثر بالروح العام .

وصلاح عبد الصبور متفهم لإليوت ، ويستطيع أن يدرك مراميه ، وأن يلتقط إشاراته ، فهو شاعر مثله ، وهما يتراسلان بلغة يدركانها تماما . وهذا هو اليسر وراء توفيق عبد الصبور فى تلك الترجمة ، وبخاصة فى صياغة إشاراته ، على الرغم من التباعد بين اللغتين ، حيث تنتمى كل منهما إلى ثقافة تختلف عن الأخرى . والأمثلة على نجاح عبد الصبور فى هذا الجانب أكثر من أن تحصى ، يكفى أن نشير إلى مثال واحد .

يقول إليوت :

What a way to talk at such a juncture!
You are foolish, immodest and babbling women.
Do you not know that the good Archbishop
Is likely to arrive at any moment?
The crowds in the streets will be cheering and cheering,
You go on croaking like frogs in the treetops:
But frogs at least can be cooked and eaten.
Whatever you are afraid of, in your craven apprehension,
Let me ask you at the least to put on pleasant faces,
And give a hearty welcome to our good Archbishop.

وقد حرص عبد الصبور على روح هذا الأسلوب الذى يبدو سهلا عاديا ومحتفظا فى الوقت نفسه بالطابع الشعرى . فترجمها كالآتى :

يا لها من طريقة فى الحديث فى مثل هذا الوقت الحرج ! إنكن نسوة حمقاوات ، ثرثارات ، بلا حياء . هل تعلمن أن كبير الأساقفة الطيب قد يصل فى أية لحظة ، وأن الجموع فى الشوارع ستهلل وتهلل ، بينما أنتن ترسلن النقيق كالضفادع فى قمم الأشجار ؟ ولكن الضفادع ـ على الأقل ـ قد تطبخ وتؤكل . مهما يكن ما تخفن منه وفقا لإدراككن الحائر فإنى أسألكن على الأقل أن تبدين وجوها مبتهجة ، وأن ترحبن من قلوبكن بكبير الأساقفة الطيب .

ومع ذلك ، فقد كانت هناك تحريفات فى الترجمة ، يرجع معظمها إلى النقل الحرفى من القاموس ، دون استشارة أية تفسيرات أو شروح للمسرحية .

يقول إليوت :

Had fair crossing, found at Sandwich
Broc, Warenne, and the Sheriff of Kent,[23]
Those who had sworn to have my head from me

وقد ترجمها عبد الصبور كالآتى :

وعبرت البحر سالما ، ووجدت فى صاندويتش

وبروك ، ووارن ، وشريف كنت
قوما أقسموا أن ينزعوا رأسى عن جسدى

وأظن أن الترجمة تكون أدق ، لوكانت :

وعبرت البحر سالما فوجدت فى «صاندويتش»
بروك ، ووارن ، وشريف كنت
هؤلاء الذين تعاهدوا على أن يفصلوا رأسى عن جسدى

ثانياً : صلاح عبد الصبور

حياته :

ولد عبد الصبور سنة ١٩٣١ ، بمحافظة الشرقية بمصر ، وتخرج من قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، عمل أولا بوزارة التربية والتعليم ، ثم انتقل إلى الصحافة ، فعمل محررا بروز اليوسف ، وأسهم فى الكتابة لكثير من الصحف المصرية والعربية ، من أهمها : الآداب ـ روز اليوسف ـ صباح الخير ـ الشعب ـ المساء ـ الكاتب ـ المجلة ـ الأهرام ـ الدوحة .

اشترك فى كثير من الأعمال الحكومية ، كان فى آخرها رئيسا للهيئة المصرية العامة للكتاب ، وتوفى سنة ١٩٨١ .

أصدر ستة دواوين ، واثنى عشر كتابا ، وأربعة أعمال مترجمة وكثيرا من المقالات .

أصدر أيضا خمس مسرحيات شعرية هى : مأساة الحلاج (١٩٦٤ م) ، مسافر ليل (١٩٦٩ م) ، الأميرة تنتظر (١٩٧٠) ، ليلى والمجنون (١٩٧٠) ، بعد أن يموت الملك (١٩٧٣) .

الحلاج :

أما مأساة الحلاج ـ موضوع الدراسة ـ فهى تدور حول الحسين بن منصور الحلاج ، الذى ولد فى منتصف القرن الثالث الهجرى (٨٥٨ م) بفارس ، وعاش فترة فى دير ، ثم ذهب إلى مكة ، ثم عاش فى بغداد حتى صلبه سنة ٣٠٩ هـ ـ (٩٢٢ م) بتهمة الزندقة .

والقارئ لكتاب «أخبار الحلاج» يكتشف شخصية غير سوية ، تظهر عليه سمات المرض النفسى والعصبى : «ثم زعق ثلاث زعقات وسقط وسال الدم من حلقه» ص ١٧ «وكانت عيناه فى خلال الكلام تقطران دما» ص ٢٤ «ثم بكى حتى أخذ أهل السوق فى البكاء ، فلما بكوا عاد ضاحكا وكاد يقهقه ، ثم أخذ فى الصياح صيحات متواليات مزعجات» ص ٥٤ «فإذا به جالس على صخرة والعرق يسيل منه ، وقد ابتلت الصخرة من عرقه» ص ١٠٤ .

وتظهره تلك الأخبار ساعيا نحو الموت ، لا من أجل قضية فكرية أو سياسية ، وإنما لكى ينال عطف العامة وخلود الذكر . «وكيف أنت يا إبراهيم حين ترانى ، وقد صلبت وقتلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم فى أيام عمرى جميعه» ص ١٥ . «حضرت الحلاج يوم وقعته ، فأتى به مسلسلا مقيدا وهو يتبختر فى قيده وهو يضحك» ص ٣٤ . «فاجتمع عليه خلق كثير فنهم محب ، ومنهم منكر ، فقال : اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمى فاقتلونى ..... فاقتلونى تؤجروا وأستريح ... ليس فى الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتلى» ص ٧٥ . «قدم الحلاج للقتل وهو يضحك ، فقلت : يا سيدى ، ما هذا الحال؟ قال : دلال الجمال ، الجالب إليه أهل الوصال» ص ١٢٣ .

وتبدو شطحاته غامضة ، ويخيل لى أنه كان يتعمد ذلك لكى يثير فضول العامة ، وحين كانوا يسألونه عن مغزاها كان ينهرهم و يقول إنها فوق أدراكهم . وتحمل شطحاته تجديفا ، كان يثير علماء الشريعة ، الذين يجدون فيه خروجا على حدود الدين . ومن ذلك :

«جنونى لك تقديس وظنى فيك تهويس»
(ص ٢٩)

«يا ولدى ، ستر الله عنك ظاهر الشريعة ، وكشف لك حقيقة الكفر ، فإن ظاهر الشريعة كفر خفى ، وحقيقة الكفر معرفة جلية ... وإياك والتوحيد» (ص ٦٢) ، ثم احمرت وجنتاه وقال ، أقول لك مجملا؟ قلت بلى . فقال : من زعم أنه يوحد الله فقد أشرك» (ص ٧٤) . «فنى دين الصليب يكون موتى . ولا البطحا أريد ولا المدينة» (ص ٨٢) «كفرت بدين الله والكفر واجب .. لدى وعند المسلمين قبيح» (ص ٩٩) .

وكل هذا يفسر موقف القدماء من ابن الحلاج ؛ فقد اعتبروه ملحدا زنديقا ، من أصحاب نظرية «وحدة الوجود» ، واتهموه بالشعوذة والتدجيل ، ونسبه الجنيد «إلى السحر والشعوذة والنيرنج» (ص ٩٢) .

التصوف الإسلامى :

إن الناظر فى الفكر الإسلامى يتبين نوعين من التصوف ، يختلفان باختلاف مفهوم العلاقة بين عالم الأمر (الله) وبين عالم الخلق (الإنسان) .

فالنوع الأول يلغى «الاثنينية» ، ويجعل العالمين عالما واحدا ؛ فقد حل الله فى الوجود ، فليس هناك إلا حقيقة واحدة ، أو كما يقول الدكتور أبو العلا عفيفى عن ابن عربى «فليس فى الوجود فى نظره إلا حقيقة واحدة ، إذا نظرنا إليها

من جهته سميناها حقا وفاعلا ، وإذا نظرنا إليها من جهة أخرى سميناها خلقا وقابلا ومخلوقا » (فصوص الحكم ص ٨٠ ـ التعليق) .

أما النوع الآخر ، فهو يحتفظ لكل عالم باستقلاليته ، ولكن تبقى بينهما صلة من نوع ما ، تسمى وحدة المشاهدة . وهذا النوع لا يؤمن بفكرة الفناء فى الله ، وطرح التكاليف والمسئولية . إنه يؤمن بالبقاء ، وحين وصل النبى صلى الله عليه وسلم فى معراجه إلى المقام الأعلى ، لم يفن فيه ، بل عاد ليكمل الرسالة . وكذلك كان السلف الصالح يؤمنون بوحدة الشهود ، ويحسون بالله فى كل شئ ، ولكنهم لا يلغون عالم البشرية .

ويشير نيكلسون إلى هذين النوعين فيقول « ولكن للفناء عند متصوفة المسلمين ناحيتين : ناحية سالبة ؛ وهى التى تكلم فيها فى القرن الثالث الهجرى أبو يزيد البسطامى الفارسى المعروف ؛ وناحية موجبة وهى التى تكلم فيها أبو سعيد الخراز ، وتكلم فيها من بعده الصوفية المتمسكون بظاهر الشرع . وأعنى بالجانب الإيجابى من الفناء ما يسميه الصوفية بالبقاء ؛ فكأن الغاية الصوفية عندهم ليست هى الفناء عن النفس وأوصافها ، بل البقاء بالله وأوصافه » .

(فى التصوف الإسلامى ص ١١٨) .

والنوع الأول من التصوف (وحدة الوجود) غريب عن البيئة ، وعن المفهوم الإسلامى للعلاقة بين الله والإنسان ، فهو قد يعود إلى أفكار مسيحية عن اتحاد الناسوت واللاهوت ، أو إلى تأثيرات هندية ويونانية (فى التصوف الإسلامى ص ١٠٤) أو إلى تأثيرات الكتابات الهلينية المتأخرة ، المتأثرة بالفلسفة الهرميسية (فصوص الحكم ص ١٩٣ ـ التعليق) .

وهذا هو السبب فى أن القدماء ، الذين يمثلون الفكر الإسلامى ، قد وقفوا موقفا معاديا لأصحاب وحدة الوجود . يقول ابن تيمية « وهؤلاء يجعلون سبحانه وتعالى موجوداً فى نفس الأصنام وحالا بها ، فإنهم لا يريدون بظهوره وتجليه فى المخلوقات ، أنها أدلة عليه وآيات له ، بل يريدون أنه سبحانه وتعالى ظهر فيها وتجلى فيها ، ويشبهون ذلك بظهور الماء فى الصوفة ، والزبد فى اللبن ، والزيت فى الزيتون ، والدهن فى السمسم ، ونحوذ ذلك مما يقتضى حلول نفس ذاته فى مخلوقاته ، أو اتحاده فيها ، فيقولون فى جميع المخلوقات ، نظير ما قالته النصارى فى المسيح خاصة » . (تفسير سورة النور ص ١١٠) . والغزالى يحكم بأن الواجب قتلهم ، وتطهير الأرض منهم ، وسفك دمائهم (فضائح الباطنية ص ١٥٦) وابن القيم يراهم أعظم الناس كفرا (مدارج السالكين ٣ / ٢٦٥) .

مأساة الحلاج :

ولم يختر إليوت شخصية بيكيت عبثا ؛ فأى زائر لكاتدرائية كانتربرى يدرك للوهلة الأولى أن هذه الشخصية جزء رئيسى من تاريخها ، يتمثل فى الاماكن التى عاش فيها ، وقصته المسجلة صوتيا ، والصور ، والكتب ، والأشياء التذكارية . لقد أصبح بيكيت ـ كما أراد ـ شهيداً آخر فى سلسلة الشهداء ، أو كما قال القس الثالث ، وهو ينهى المسرحية « فالحمد لله الذى قد وهبنا شهيدا آخر من شهداء كانتربرى » . والكاتدرائية فى الكنيسة الإنجليزية كالأزهر الشريف فى مصر ؛ فالحديث عنها ـ من خلال أهم شهدائها ـ هو حديث عن تاريخ الكنيسة الإنجليزية وتفسيرها لموت المسيح وبعثه ؛ ذلك التفسير الذى لخصه بيكيت فى الموعظة الدينية ، التى تخللت الفصلين . وكل هذا فى الوقت نفسه يعكس عقيدة إليوت ونظرته للوجود منذ أعلن انتماءه للكنيسة الإنجليزية فى بيانه الشهير . فاختياره إذن لبيكيت ليس عبثا ، بل يعكس موقفا وتاريخا .

فهل كان اختيار عبد الصبور لشخصية « الحلاج » اختيارا مقصوداً ، لكى يحمل فلسفة التراث العربى الإسلامى ويعكس موقف المؤلف من هذا التراث ؟

يذكر عبد الصبور أن لمقال ماسينيون عن « المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج » ولكتاب « أخبار الحلاج » الذى حققه ماسينيون ، وعلق عليه بول كراوس ، أكبر الأثر فى لفته « إلى سيرة هذا المجاهد الروحى العظيم » كما يصفه (انظر تذييل « المسرحية ») . وأضيف الآن أن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، هى التى أوحت إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج .

وصلة عبد الصبور بمسرحية إليوت صلة مؤكدة ؛ فقد تحدث عنها فى تذييل مسرحية « مسافر ليل » حديث إعجاب فقال : « بل إن فى ظلال المؤلف الواحد ألوانا من الاختلاف ، كما هو الشأن فى إليوت ، فإن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » مسرحية مكثفة ، غنية بالإيقاعات ، جليلة بشخصياتها المنمذجة ، بل هى عودة بالمسرح إلى حالته الأولى ، كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية ، بينما يحاول إليوت فى مسرحياته التالية ، وبخاصة « حفلة الكوكتيل » وما بعدها ، أن يجعل من الشاعرية إطارا مهما للعمل الفنى ، مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السمو تخفى أحيانا حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعرا . ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية ، وظهرت بعد وفاته فى سلسلة « من المسرح العالمى » يناير سنة ١٩٨٢ . وكان قبل ذلك قد ترجم أيضا « حفلة الكوكتيل » (١٩٦٤ م) .

كتب عبد الصبور « مأساة الحلاج » فى فصلين ، الفصل الأول بعنوان « الكلمة » ، وقد ألقى الحلاج بخرقة الصوفية ، وخرج إلى الناس يعظهم ويحرضهم ، وجعل يفسر الصوفية « تفسيراً إيجابياً » ، يقترب إلى « الفكر الإسلامى » الذى يعنى بأن نحقق فينا أسماء الله الحسنى :

« الله قوى يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله » .

وينتهى هذا الفصل بموعظة للحلاج ، كشف فيها عن موقفه الإيجابى ، المتمثل فى انحيازه للجموع ، ضد السلطة والحكام . وقد ظهرت الموعظة فى أسلوب أقرب إلى أسلوب المواعظ الدينية القديمة . وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة بيكيت ، التى تخللت الفصلين ، والتى تحدث فيها عن تفسيره لموت المسيح وبعثه بأسلوب شبيه بأساليب الوعظ الكنسى .

أما الفصل الثانى فقد كان بعنوان « الموت » . وأبرز ما فيه تلك المحاكمة ، التى جرت بطريقة ساخرة تذكر بالمسرحيات الكلاسيكية . ويدور فيه الصراع بين قوتين إحداهما يمثلها القاضى أبو عمرو الذى يحاول أن يستثير العامة ، ويحرضهم على الحلاج :

والآن .. امضوا ، وامشوا فى الأسواق
طوفوا بالساحات وبالخانات
وقفوا فى منعطفات الطرقات
لتقولوا ما شهدت أعينكم
قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا يخفى كفره .
(ص ٢٠٣)

أما الأخرى فيمثلها القاضى ابن سريج ، الذى يكشف حقيقة المحكمة ، وأنها تريد أن تشوه صورة الحلا ج أمام العامة لكى تحد من تأثيره ، فيقول :

« بل هذا مكر خادع
فلقد أحكمتم حبل الموت
لكن خفتم أن تحيا ذكراه
فأردتم أن تمحوها
بل خفتم سخط العامة ممن أسمع أصواتهم من هذا المجلس .
فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والإسم » . (ص ١٩٢)

وانخدع الجمهور بهذه الحيلة واشتركوا فى قتل الحلا ج :

« قالوا . صيحوا زنديق كافر
صحنا . زنديق .. كافر
قالوا : صيحوا فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقبتنا
فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقبتنا » (ص ١٦)

والفصل الثانى فى مسرحية إليوت عن استشهاد بيكيت تسيطر عليه أيضا قوتان ؛ عساكر الملك الذين يحاولون بعد قتلهم لبيكيت أن يبرروا فعلتهم أمام الجمهور ، وأن يشوهوا دوافع بيكيت ، وأنه أراد أن يتبنى سلطة فوق سلطة ملكهم ، بل ذهب إلى أن السلطة الدينية لا تتفق مع السلطة الزمنية . يقول أحدهم :

« لعلكم تتفقون معى أن مثل هذا التدخل من كبير الأساقفة يثير مشاعر أناس بسطاء مثلنا . إننا نقرأ فى وجوهكم أنكم تحبذون فعلتنا . لقد خدمنا مصالحكم ، إننا نستحق رضاكم ، وإذا كانت هناك جريرة ما فأنتم شركاؤنا فيها »[٥] .

أما القوة الأخرى فهم القساوسة الذين أخذوا يمجدون بيكيت ويقدرون تضحيته . يقول أحدهم :

« إن الكنيسة سوف تقوى بهذه التضحية .
وتتغلب على أعدائها ، وتصبح قوية محصنة ،
مادام الرجال يضحون من أجلها »[٦]

ولكن إليوت لا يتحدث عن موقف إيجابى للنظارة . غير أن الناقد دافيد . أ . جونز تحت عنوان The temptation of the audience يذكر أن حديث القتلة أمام النظارة ليس مقحما كما يظن البعض ، بل هو يمثل إغراء لهم ، مساويا للإغراء الذى تعرض له بيكيت من الشياطين . إنهم يحاولون أن يشوهوا تضحيته ، ويستخدمون ببراعة ـ وبلغة لا تتفق وقرنهم الثانى عشر ـ أساليب السياسة الحديثة ، لكى يجعلوهم يتقبلون فعلتهم ويشعروهم بالمشاركة فى الجريمة . ولكن المسرحية لم تنته عندما طلبوا منهم أن ينصرفوا إلى بيوتهم آمنين . لقد اكتسب النظارة شيئا ، وأحسوا بشعور مخالف تماما لما أراده القتلة . إن ما اكتسبوه هو شىء روحى أكثر منه شيئا سياسيا ، وكان ذلك بفضل معاناة توماس . لقد دخل القساوسة وساعدوهم على أن يستردوا حالة الاستشهاد . إن ما لاحظه توماس من قبل عن حالة الحزن والبهجة التى تأتى نتيجة استشهاد القديسين ، والتى هى واضحة فى ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، تلك الحالة قد تحققت كاملة فى حالة استشهاد توماس أيضا .

وموقف الجوقة فى نهاية المسرحية يؤيد تلك الفكرة ، فقد أخذوا يغنون ترنيمة الشكر بأسلوب كنسى :

« نحمدك على نعمتك ، بأن جعلت الدم يسيل فداء للناس . نحمدك من أجل دماء الشهداء والقديسين ، التى سوف تثرى الأرض ، وتزيد البقع المقدسة . نحمدك منّ أجل قديس قد وهبته لنا ، أو شهيد قدم دمه فداء لدم المسيح »[٧] .

فمسرحية إليوت قد انتهت نهاية تفاؤلية ، نحس فيها أن رسالة الشهيد قد بلغت للآخرين ، بينما انتهت مســـرحية

عبد الصبور نهاية متشائمة . فبعد أن استجابت العامة لإغراء القضاة ، وصاحوا فى الحلاج بأنه كافر يجب قتله ، خرجوا «فى خطى متباطئة ذليلة» كما يقول .

التعليق :

واضح أن شخصية «الحلاج» التى خلقها عبد الصبور تختلف عن شخصيته التاريخية ، فقد رأيناه فى الأخبار التاريخية غامضا ، سلبيا ، عصبيا ، لا يتحمس لشئ ما ، بينما هو عند عبد الصبور إيجابى ، يحرض العامة ، ويقف ضد الحكام ، ويدافع عن الفقراء والمظلومين والجوعى ، ويجمع الأنصار .

ماذا نقموا منى؟
أترى نقموا منى أن أتحدث فى خلصائى
وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه
فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة
فى أكواب العدل؟

(ص ٤٥)

وقد أحس عبد الصبور بهذا التباعد عن الشخصية التاريخية ، فراح يلتمس المعاذير ، فيقول فى التذييل :

«والإشارة لدوره الاجتماعى نجدها فى المراجع العربية القديمة . فالإصطخرى يقول إنه استمال جماعة من الوزراء وطبقات من حاشية السلطان وأمراء الأنصار وملوك العراق والجزيرة وما والاها ، استمالهم لماذا؟ لا يحدثنا الإصطخرى ولكن أضواء أخرى تلقى على طبيعة هذه الاستمالة ، مثل تأكيد الحجوى فى كتابه «كشف المحجوب» أنه رأى بالعراق بعد ما يزيد قليلا عن مائة سنة من موت الحلاج طائفة تسمى نفسها الحلاجية . وهذا أو أقرب منه ما يحدثنا به أبو العلاء المعرى فى «الغفران» من أن هناك قوما فى بغداد ينتظرون خروج الحلاج ، ويقفون بحيث صلب على دجلة يتوقعون عودته . وقد مات المعرى بعد صلب الحلاج بمائة وأربعين عاما . فما لاشك فيه إذن أن الحلاج كان مشغولا بقضايا مجتمعه . وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقابا على هذا الفكر الاجتماعى» .

هذا كل ما أورده عبد الصبور عن الدور الاجتماعى للحلاج . وهو غير كاف لتبرير دوره الاجتماعى . إن المصادر القديمة تتحدث عن استمالته لبعض المريدين ، وقد تحدثت هذه المصادر حقا عن طبيعة هذه الاستمالة فإذا هى من ذلك النوع الذى كان شائعا فى العصور القديمة ، والمتمثل فى الطرق الصوفية ومن خلال الشطحات الغامضة التى كانت تؤثر على العامة ، أما موقف الدولة فقد كان تطبيقا لحكم الشرع ، الذى يأمر بقتل الكافر . وواضح من أخبار الحلاج التى ذكرنا طرفا منها ، أنه خارج على التعاليم الإسلامية ، رافض لظاهر الشرع .

شئ واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية ، وهو رغبة الحلاج الملحة فى الاستشهاد . وقد ذكرنا من قبل طرفا من تلك الأخبار يكشف عن سعادة الحلاج بقتله ، وعن دعوة الناس لكى يقتلوه ، وأن هذا شئ واجب على المسلمين .

وهذا الجانب واضح فى مسرحية الحلاج ، فى أكثر من موضع . فمثلا يقول مقدم مجموعة الصوفية عن الحلاج :

كان يقول :
إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى
فقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل عن أبيه فى متاهة السماء (ص)

وكان يقول :
كأن من يقتلنى محقق مشيئتى
ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكرة
كان يقول إن من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة» (ص)

فلم التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية التاريخية؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح ، فإن بيكيت كان يسعى نحو الاستشهاد بالحاح . تستطيع أن نكتشف ذلك فى أكثر من موضع من المسرحية[٨] ، فمثلا يتحدث أحد الفرسان عن رغبة بيكيت فى الموت ، وأنه تفوه بذلك وهو فى فرنسا ، فذكر أمام كثير من شهود العيان أنه يرغب فى السفر إلى إنجلترا لكى يقتل ، وأنه استخدم كل وسيلة للاستثارة . وقد أتيحت له فرص النجاة فلم يهتم بها . ويختم حديثه مخاطبا الجمهور «وبناء على كل تلك الحقائق التى قدمتها لا تترددوا فى الحكم بأنكم أمام حالة انتحار من شخص مريض»[٩] .

فهذا الجانب من شخصية بيكيت ، التى تشبع بها عبد الصبور ، هو الذى جذبه نحو الحلاج ، حينما أراد أن يكتب أول مسرحية له فى الأدب العربى . ومن ثم جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية .

يتحدث كثير من النقاد عن مصادر إليوت المسيحية ، وهى واضحة للعيان فى مسرحيته ، ففى أكثر من موضع نلتقى بهذا التناظر الشديد بين شخصية بيكيت شخصية المسيح ، تقول ذلك الجوقة وفى أكثر من مناسبة ، ويقوله بيكيت نفسه فى موعظته الدينية :

«إننا فى ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، نحس
بالابتهاج والأسى معا ، وكذلك بصورة مصغرة
نحس بالشعور نفسه ، الذى يختلط فيه الأسى
بالبهجة ، عند موت الشهداء . نحن نأسى من أجل
الخطيئة التى جعلتهم يستشهدون ، ونحن نبتهج لأن
روحا أخرى سوف تنضم إلى القديسين فى السماء ،
تمجيداً للاله ، وخلاصا للإنسان»(١٠) .

يذكر الدكتور خليل سمعان بحق فى مقدمة Murder in Bagdad أن منظر الجماهير وهى تصيح بالحلاج «فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا» ، إنما يذكر بما جاء فى إنجيل متى إصحاح ٢٦ وإصحاح ٢٧ ، وبما جاء فى إنجيل مرقس إصحاح ١٥ ، حينما صاح الحشد «اصلبوه ، اصلبوه» .

وأقول «بحق» لأن القارئ لمسرحية عبد الصبور يلاحظ تشابها بين الحلاج والمسيح فى مواطن كثيرة . يقول الحلاج :

«إلى إلى يا غرباء .. يا فقراء .. يا مرضى
كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتى
الى إلى
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا»

(ص ٧١)

ويدور الحوار الآتى بين الحلاج وسجين :

«الحلاج :
إنى أنطلع أن أحيى الموتى
الثانى (ساخرا) :
أمسيح ثان أنت
الحلاج :
لا ، لم أدرك شأو ابن العذراء
لم أعط تصرفه فى الأجساد
أو قدرته فى بعث الأشلاء
فقنعت بإحياء الأرواح الموتى
الثانى (ساخرا) :
ما أهون ما تقنع به
الحلاج :
لم تفهم عنى يا ولدى
فلكى تحيى جسدا ، حز رتبة عيسى أو
معجزته
أما كى تحيى الروح ، فيكفى أن تملك كلماته
نبئنى .. كم أحيا عيسى أرواحا قبل المعجزة
المشهودة ؟
آلاف الأرواح ، ولكن العميان الموتى
لم يقتنعوا ، فحباه الله بسر الخلق
هبة لا أطمع أن تتكرر» .

(ص ١٢١)

ذكرنا من قبل أن صوفية وحدة الوجود ذات مصدر مسيحى ، وذكرنا أيضا أنها مرفوضة ممن يمثلون الفكر الإسلامى ، لأنها تقف عند حد الفناء فى الله ، وتطرح التكاليف والمسئوليات . وحين صور عبد الصبور شخصية الحلاج جرده من تلك الصوفية السلبية ، ومنحه صوفية إيجابية تقترب به من صوفية أهل الإسلام ، الذين يؤمنون بالظاهر والباطن معا . وما أظنه فى هذا يستوحى التعاليم الإسلامية ، ولكنه يستوحى شخصية بيكيت كما صورها إليوت ، الذى أعطى للقدرية المسيحية مفهوما إيجابيا يقوم على حب الله والاستشهاد من أجله . ومن ثم فإن الصورة المسيحية التى لاحظناها عند الحلاج هى من تأثير إليوت أيضا ، وليست من تأثير المفهوم المسيحى لفكرة وحدة الوجود .

يذكر الدكتور خليل سمعان فى مقاله السابق ، إن الصوفية القائمة على التقاليد الإسلامية تلتقى مع الصوفية المسيحية فى جوانب كثيرة . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى بالصوفية المسيحية تلك الصورة الممثلة فى شخصية بيكيت ، وهذا المفهوم الذى شرحه إليوت فى مسرحيته . ثم يذكر أيضا أن الصوفية الإسلامية ـ ممثلة فى الحلاج ـ تختلف عن تعاليم الإسلام ، فهى تؤمن بحرية الإرادة ، وبأن الله حال فى البشر ، وبأن الجزاء على الأعمال واجب ، وبطرح التكاليف ، وبتحمل الخطيئة ، وبالتطور الروحى . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى بالصوفية الإسلامية تلك الصوفية التى عرفت فى الإسلام ، والتى تقوم على فكرة وحدة الوجود . وهى تختلف عن صوفية الإسلام بمعناها الإيجابى ، التى لا تختلف مع التعاليم الإسلامية . والحلاج فى جانبه التاريخى ينتمى إلى صوفية وحدة الوجود ؛ أما فى صورته التى صورها عبد الصبور فهو يقترب من الصوفية الإيجابية بمعناها الإليوتى .

وهناك جانب فى شخصية الحلاج يبتعد به عن الوقائع التاريخية ، ويقترب به من تأثيرات معاصرة ، وهو الجانب العبثى أو الجانب «الفاوستى» الذى يقوم على الحيرة وفقدان اليقين . يقول الحلاج :

«أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟
أو لم يظلم أحد المظلومين
جارا أو زوجا أو طفلا أو جارية أو عبدا ؟
أو لم يظلم أحد منهم ربه»

(ص ١٣٤)

ويقول :

«لا أبكى حزنا يا ولدى ، بل حيرة
من عجزى يقطر دمعى
من حيرة رأيى وضلال ظنونى
يأتى شجوى ، ينسكب أنينى»

(ص ١٣٥)

ويقول بنبرة فاوستية :

لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد
فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها فيركض ،
ينقض
فلم يسعد العلم قلبى ، بل زادنى حيرة واجفة
بكيت لها وارتجفت
وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل
كحبة رمل
ومنكسر تعس ، خائف مرتعد
فعلمى ما قادنى قط للمعرفة»

(ص ١٧٣)

وما أظن أن هذا الجانب العبثى يعود إلى مصدر تاريخى ؛ فالغربة فى التصوف الإسلامى هى غربة الروح ، التى تسعى نحو محبوبها الأول ؛ حتى إذا ما التقت به عادت ، لتحقق صفاته فى مخلوقاته ولتكون خليفته فى أرضه . أما غربة الحلاج فى تلك النصوص التى أوردناها ، وهى كل ما ورد فى المسرحية ، فهى غربة قلقة تحمل طابع الحضارة الأوروبية .

ويلقى عبد الصبور الضوء على مصدر هذا الجانب فيقول فى تذييل مسرحية «مسافر ليل» : «أين كان يونيسكو عندئذ لا أدرى ، فقد خلت مأساة الحلاج من كل شبهة معاصرة فى البناء المسرحى أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية . ولكنى حين كتبت هذه المسرحية ، وبدأت أنظر فيها بالعين الناقدة ، وجدت فيها ما تمثلته وأحببته عند غرامى الأخير بيونيسكو» .

لم يفصل عبد الصبور ما وجده ، فهل النصوص السابقة تعكس بصمات يونيسكو ، لا بأس ، ولكن أحس أن إليوت يطل هنا مرة أخرى ، لا يهم أن عبد الصبور قد أنكر تأثره بمسرحية إليوت فى كتابة (حياتى فى الشعر) ، وأنه يلتمس المبررات لكى يفر من هذا التأثير . وإنما المهم أن جانبا عبثيا يتبدى فى مسرحية إليوت ، ونراه فى أكثر من موضع عند الجوقة التى تظلل المسرحية بنوع من القدرية لا يستطيع الإنسان أن يفلت منه ، وقد تتذكر فى هذه المناسبة رأى الناقد «ماكوبى» فى أن الشيطان الرابع هو كشيطان فاوست ، الذى يحاول بطريقة بارعة أن يجعل من بيكيت نفسه شيطانا ، وأن يشككه فى العدالة الإلهية ، وأن يضعه مباشرة أمام اللاجدوى .

ولكن يخيل لى أن عبثية إليوت هنا تختلف عن عبثية يونسكو . إن عبثية الأخير لا تنتهى إلى اليقين ، بل تظل فى مرحلة الضياع واللاجدوى ، أما عبثية إليوت فإنها تقدم الحل للخلاص ، ممثلا فى تفسيره للقدرية المسيحية . ومن هنا نجد أن بيكيت حين تعرض لمحنة الإغراء ودخل فى صراع مع الشياطين وبنوع خاص مع الشيطان الرابع ، فإنه يصبح منهيا الفصل الأول :

«الآن أصبحت طريق واضحة وأصبح المعنى مفهوما ، إن الإغواء لن يرد مرة أخرى بهذه الطريقة ، لقد كان الشيطان الرابع هو أخطرهم جميعا»

وشيء من هذا نراه عند الحلاج ؛ فإنه ينهى المرحلة الفاوستية بمرحلة اليقين التى يقول عنها :

«كما يلتقى الشوق شوق الصحارى العطاش بشوق
السحاب السخى
كذلك كان لقائى بشيخى
أبى العاص عمرو بن أحمد ، قدس تربته ربه
وجمعنا الحب . كنت أحب السؤال وكان يحب
النوال
ويعطى ، فيبتل صخر الفؤاد
ويعطى فتندى العروق ويلمع فيها اليقين»

(ص ١٧٦)

الخاتمة :

هل لى بعد ذلك أن أستنتج أن عبد الصبور فى عبثيته قد استوحى إليوت ، أكثر مما استوحى يونيسكو «غرامه الأخير» كما يقول ؟

وهناك ناحية اختلاف بين إليوت وعبد الصبور ؛ فإن مسرحية الأخير تدور حول «الاستشهاد» . ويجعل عبد الصبور ذلك هدفا يستحق صاحبه التمجيد ، أوكما تقول المجموعة «ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد (ص ٢٤) .

أما إليوت فإنه يعمق هذه الفكرة ، إنه يخشى أن يكون دافع الاستشهاد هو البحث عن مجد شخصى ، ويجعل من الشيطان الرابع رمزا لهذا المزلق ، الذى يقول عنه بيكيت «إن الإغواء الأخير هو أخطر المزالق ، وذلك بأن تفعل الشيء الحقيق بدافع خاطيء» . ولا يكتفى إليوت بهذا ، بل يصور القدرية بالمفهوم المسيحى فتلقى ظلالها على كل أحداث المسرحية .

ولكن أمثال هذه الاختلافات لا تنفى التأثير ، كما لاحظ لوى تريمين فى مقاله بعنوان:

Witness to the Events Ma'sat al-Hallag and Murder in the Cathedral.

فقد بنى التأثير والتأثر بين الشاعرين على أساس أن مسرحية عبد الصبور تدور فى إطار دنيوى ، بينما تدور مسرحية إليوت فى إطار كونى . إن التأثير لا يعنى أن العمل الثانى هو طبق الأصل من العمل الأول ، يكفى فى الدراسات المقارنة بمجرد الإيحاء بالفكرة ؛ وهذا مغزى قولنا من قبل إن أمانة الترجمة قد تكون ذات دلالة فى الأدب المقارن .

إن عوامل المشابهة بين هذين العملين أكثر من عوامل الاختلاف ، ولكن هل هذا يسىء إلى عبد الصبور ؟ لا ، بكل تأكيد ؛ فليست هى قضية عبد الصبور وحده بل هى قضية الأدب العربى المعاصر ، الذى لا يزال يحمل ظلال الأدب الأوروبى فى مدارسه ، وفى أشكاله،وفى رؤاه ، وفى صوره . والتحرر من هذه الظلال مرتبط بالدرجة الأولى بفلسفة عربية معاصرة ، يكفى عبد الصبور أنه راد ميدانها ، وأنه بدءا من مسرحيته هذه خاض معارك مع أداته ، التى بدأت تلين مع مسرحياته التالية .

الهوامش :

(١) See : Twentieth Century Interpretation of Murder in the Cathedral, p. 97

(٢) Ibid., p. 73.

(٣) Ibid., p. 82.

(٤) Ibid., p. 93.

(٥) Ibid., p. 88.

(٦) Ibid., p. 41.

(٧) Ibid., p. 43.

(٨) Ibid., pp. 76, 81.

(٩) Ibid., p. 40.

(١٠) Ibid., p. 53.

(١١) مجلة «فصول» ـ أكتوبر ١٩٨١ .

المصادر : «مرتبة حسب ورودها»

Hugh Kenner, The Invisible Poet T. S. Eliot, London, 1977.

Bradbrook, M. C, T. S. Eliot, London, The British Council, 1950.

Stephen Spender, Eliot, London, 1975.

Lyndall Gordon, Eliot's Early Years, Oxford University, 1977.

T. S. Eliot, Murder in the Cathedral, London, Faber and Faber, 1979.

David R. Clark (Ed). Twentieth Century Interpretation of Murder in the Cathedral U. S. A., 1971

- عبد الصبور ، صلاح «جريمة قتل فى الكاتدرائية» (ترجمة) (الكويت ـ من المسرح العالمى يناير ٨٢) .
- فصول (مجلة) القاهرة ـ أكتوبر ١٩٨١ .
- ماسينيون . ل وكراوس . ب «أخبار الحلاج» (تحقيق) . باريس ١٩٣٦ .
- عفيفى ، أبو العلا «فصوص الحكم» تحقيق (القاهرة ـ ١٩٤٦) .
- نيكلسون «فى التصوف الإسلامى» (القاهرة ـ ١٩٤٧ م) .
- ابن تيمية «تفسير سورة النور» (القاهرة ـ ١٩٧٢ م) .
- الغزالى «فضائح الباطنية» (القاهرة ـ ١٩٦٤ م) .
- ابن القيم «مدارج السالكين» (القاهرة ـ ١٣٣١ هـ) .
- عبد الصبور ، صلاح «مأساة الحلاج» (بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٦٩) .

Khalil I. Semaan, Murder in Baghdad, Leiden, 1972.

- عبد الصبور ، صلاح «حياتى فى الشعر» (دار العودة ـ ١٩٦٩ م) .

أنچيل بطرس سمعان

نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية

الترجمة الأدبية من الأنشطة التى تصل بين أدبين ، وتقيم جسرا بين ثقافتين ، وتسهم فى توصيل بعض روائع الأدب العالمى إلى قطاع من القراء ما كانت لتصل إليه بدونها . ومن هنا فالترجمة نشاط أدبى وفكرى مهم وعنصر من عناصر التقاء الثقافات جدير بالاهتمام والدراسة . ومن هذا المنطلق سنحاول ـ فى هذا المقال ـ تقديم بضعة ملاحظات على الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ، وذلك فيما يتعلق بأحد الأنواع الأدبية بالذات وهو الرواية ، التى تعد من أكثر الأنواع الأدبية انتشارا ، إن لم تكن أكثرها بالفعل . ثم ننتقل إلى تناول بعض نماذج الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية فى إطار هذه الملاحظات .

من الجدير بالذكر ، ابتداءً ، أنه بالرغم من أن عمر حركة الترجمة ـ ونقصد بها ترجمة الأعمال الأدبية ـ من اللغات الأوربية،خصوصا الفرنسية والإنجليزية،إلى العربية قد جاوز قرنا من الزمان ، فمن المتفق عليه أن بداياتها كانت فى الثمانينيات من القرن الماضى . ورغم أنه قد تم إنجاز قدر لا بأس به من الترجمات فى هذه الفترة ، فإن الدراسات النقدية لمثل هذه الترجمات مازالت قليلة ، إن لم تكن نادرة . أما دراسة أثر تلك الترجمات على بعض جوانب أدبنا القومى ـ فى حالة وجود مثل هذا الأثر ـ فمازالت أكثر قلة وندرة ، وإن كانت بعض أقسام اللغات فى جامعاتنا المصرية قد أخذت فى الاهتمام بهذه الناحية بوصفها أحد مجالات البحث المثمرة . ومما لا شك فيه أنه ـ كى تقوم مثل هذه الدراسات على أرض صلبة ـ لابد من وجود دراسات تمهيدية ببليوجرافية ووصفية تقويمية لما تم من ترجمات عن اللغات المختلفة وفى أبواب الأدب المتعددة . ومن المشجع أنه قد تم بالفعل نشر عدد من قوائم الاعمال المترجمة[1] والدراسات الببليوجرافية التى تعد بمثابة الطريق إلى مثل هذه الدراسات والأبحاث[2] .

ومن المقولات المتفق عليها ـ مثلا ـ أن الرواية التاريخية فى مصر ، قد تأثرت على يدى جورجى زيدان بروايات إسكندر دوماس وسير والتر سكوت . ومن الثابت ـ تاريخيا ـ أن أعمال هذين الروائيين كانت من أوائل ما ترجم من روايات عن الفرنسية والإنجليزية ، ولعلها لعبت دوراً مهماً فى انتشار الرواية التاريخية على يد عدد آخر من الروائيين المصريين فيما بعد . وإذا عرفنا ـ مثلا ـ أن رواية **الطلسم** : The Talisman لوالتر سكوت كانت أول ما ترجم من الروايات الإنجليزية إلى العربية ، ونشرت فى ١٨٨٦ تحت عنوان «قلب الأسد» ، وبعد ثلاث سنوات تلتها رواية شهيرة أخرى للمؤلف نفسه ،

هى أيفانهو : Ivanhoe فى ترجمة مختصرة فى ١٨٨٩ بعنوان «الشجاعة والعفة» ، بينما ظهرت أوائل روايات جورجى زيدان التاريخية مع مطلع التسعينيات ، علما بأنه بدأ «فى كتابة رواياته ... سنة ١٨٨٩ »[٣] ، أمكننا أن نخالف الرأى القائل إن «الأعمال التى ترجمت من الروايات التاريخية ، بعد قصة «الكونت دى منتوكرستو» ظهرت بعد أن بدأ جورجى زيدان فى إخراج سلسلته[٤] . كذلك يمكننا طرح السؤال عما إذا كان تأثر جورجى بالروائى الإنجليزى وأحد رواد الرواية التاريخية الأول جاء نتيجة قراءته أعماله فى لغتها الأصلية أو فى الترجمات المنشورة بالعربية أولا ، ثم إلى أى مدى كانت الرواية التاريخية المصرية - فيما بعد - نتاجاً لذلك الأثر، أو لتراث عربى أصيل فى المقام الأول . تلك بعض التساؤلات التى يمكن للبحث العلمى الجاد أن يحاول الإجابة عنها ، خصوصاً أن بعض جوانب هذا الموضوع قيد البحث فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة[٥] .

مقولة أخرى يكثر ترديدها،مؤداها أن الرواية الواقعية فى مصر قد تأثرت بالرواية الروسية والفرنسية . والسؤال الذى يمكن طرحه - هنا - هو هل كان للرواية الإنجليزية دور فى ذلك أيضا ؟ علما بأن تشارلز ديكنز - مثلا - كان من أحب الروائيين الإنجليز إلى نفوس المترجمين والقراء على حد سواء . لقد ترجمت له فيما بين ١٩١٢ و ١٩٧٠ تسع روايات ، ظهر معظمها فى أكثر من طبعة[٦] . وسؤال ثالث يمكن طرحه أيضا عن مدى الدور الذى لعبته الرواية الأوربية أو الأمريكية الحديثة فى تطور الرواية النفسية . أو أسلوب تيار الشعور على وجه التحديد فى الرواية المصرية ، وهل يرجع ذلك إلى وصول هذا النوع من الرواية إلى الأديب المصرى عن طريق لغاتها الأصلية أو عن طريق أعمال مترجمة ؟ وما أثر ذلك على تطور الرواية بوجه عام ؟

تلك بعض الأمثلة لنقاط بحث يمكن أن تضيف إلى معرفتنا بالتأثيرات الأدبية المتبادلة بين آداب بعض اللغات الأوربية واللغة العربية ، ويمكن أن تحقق عن طريق دراسات الأدب المقارن ودراسة الترجمة والترجمات بوجه خاص .

ولست أدعى أننى أستطيع - هنا - الإجابة عن سؤال من هذه الأسئلة بصورة قاطعة ، فمجال بحثى هو محاولة تمهيد الطريق بتقديم مسح تاريخى وصفى - ما أمكن - لما تم من ترجمات أولا ، ثم محاولة تقييم بعض نماذج لها ، على سبيل الدراسة النقدية التطبيقية ثانيا .

وإذا بدأنا بالشق الأول لهذه المهمة - التى سنقصرها على الرواية الإنجليزية - أمكننا القول إن معظم كبار الروائيين الإنجليز قد ترجمت بعض أعمالهم إلى العربية[٧] . فى بداية حركة الترجمة - فى الثمانينيات من القرن الماضى - ترجمت بعض أعمال دانيال ديفو وجوناثان سويفت وصمويل جونسون من أدباء القرن الثامن عشر ، وتشارلز ديكنز ، ووليم ميكبيس ثاكرى وروبرت لويس ستيفنسون من القرن التاسع عشر ، من كتاب الرواية الجادة ؛ إلى جانب عدد من كتاب الرواية الترفيهية سنشير إليهم ، ثم - فيما بعد ١٩٤٠ - ترجم إلى جانب هؤلاء روائيون آخرون مثل جين أوستين وإملى وتشارلوت برونتى وجورج إليوت وتوماس هاردى ، كما أخذت بعض نماذج الرواية الحديثة فى الظهور فى ترجمات عربية ، مثل بعض أعمال هنرى جيمس وجوزيف كونراد و إ . م فورستر وفرجينيا ولف وجيمس جويس . كذلك جذبت الرواية المعاصرة - أى التى كتبت ابتداء من الأربعينيات من هذا القرن - بعض المترجمين فظهرت بعض روايات جراهام جرين ووليم جولدنج ولورنس داريل فى ترجمات عربية . وقد يبدو من هذه اللمحة السريعة لعدد كبير من الأسماء اللامعة فى تاريخ الرواية الإنجليزية أنه قد ترجم من نماذجها الشئ الكثير ، إلا أن الواقع غير ذلك ؛ فما تم ترجمته حقاً من الأعمال الجادة فى ترجمات جيدة ليس إلا النذر القليل .

أما ما ترجم بكثرة حقاً فهو الرواية الترفيهية أو رواية التسلية ، من رومانسيات عاطفية وروايات مغامرات وروايات بوليسية من أعمال كتاب مثل هول كين ، ومارى كوريللى ، وآرثر كونان دويل ، ورايدر هاجارد ، والبارونة أوركزى ، وأنطونى هوب فى الفترة الباكرة من حركة الترجمة ، ثم نماذج من أعمال سومرسيت موم،وقدر أكبر من أعمال أجاثا كريستى فيما بعد .

وتندرج الروايات الإنجليزية المترجمة بشكل عام - من وجهة نظر الهدف من ترجمتها - تحت ثلاثة أنواع :

أولا : روايات ترجمت بهدف تجارى ، مثل ترويج مجلة أو جريدة عن طريق نشر رواية مسلية مترجمة .

ثانيا : روايات ترجمت لأنها مقررة فى المدارس ، أى تمثل جزءاً من مقررات تدريس اللغة الإنجليزية فى وقت من الأوقات . وهذه - عادة - ترجمات لنسخ مختصرة أو مبسطة لروايات تصلح للتدريس ، إما لأنها من الروائع أو الكلاسيات ، مثل «قصة المدينتين» لتشارلز ديكنز ، وإما لبساطة أسلوبها وسهولة تركيبها ، مثل «ذات الرداء الأبيض» ، أو «فندق بابيلون الكبير» . وعلى أى حال فلم يكن المقصود منها الدراسة الأدبية المتعمقة بقدر التحصيل اللغوى . أما الهدف من ترجمتها فلا تخفى صبغته التجارية ، بالرغم مما يدعى من فائدتها فى تسهيل الفهم على التلاميذ ؛ وهو ادعاء أبعد ما يكون عن الصحة أو الالتزام بالمبادئ التربوية السليمة .

ثالثا : روايات ترجمت لقيمتها الفنية ، وهى قلة إذا قورنت بالنوعين الآخرين .

ولعل أهم ما يكشفه لنا مسح سريع لحركة الترجمة الأدبية من ملامح تبدو واضحة فى قوائم الرواية الإنجليزية المترجمة ، هو مايبدو من أنها عملية تلقائية ، تكاد تكون عشوائية ، تفتقر إلى التخطيط المدروس ، وتعتمد إلى حد كبير على اختيار المترجم وذوقه الخاص من ناحية ، وعلى قابلية العمل المترجم للرواج التجارى من ناحية أخرى . ذلك باستثناء بعض مشروعات الترجمة الجادة القليلة ، مثل خطة «لجنة التأليف والترجمة والنشر» ، أو مشروع «الألف كتاب» . يدل على ذلك الكثرة النسبية لترجمات روايات لا تتسم بقدر كبير من القيمة الفنية ، وتعدد الترجمات لبعض هذه الروايات ، وظهورها فى أكثر من سلسلة أو خطة للترجمة ، بينما ظلت أعمال روائية مهمة كثيرة، حققت شهرة عالمية،مهملة لا يقربها المترجمون .

وإذا أخذنا ــ مثالا على ذلك ــ أعمال روائى كبير مثل ديكنز ، لاحظنا أنه من أكثر من ترجم من الروائيين الإنجليز إلى العربية ، ومن أحبهم إلى القارئ العربى[8] ، ولاحظنا ــ بالمثل ــ أن واحدة من أهم رواياته ، هى «ديفيد كوبر فيلد» ، لم تحظ حتى الآن بترجمة كاملة واحدة ، بينما ترجمت «قصة مدينتين» التى لا تعد ــ بالرغم من انتشارها الواسع ــ من أفضل أعماله ، أكثر من مرة . وترجمت له أعمال أخرى مثل «أوليفر تويست» أو «مستر بيكويك» المأخوذة عن «أوراق بيكويك» أكثر من مرة ؛ لأنها كانت كتبا مقررة فى المدارس فى أوقات متفرقة . ومن هنا فمعظم ترجماتها جاءت لنسخ مختصرة ومعدة خصيصا للتلاميذ ، كما يوضح الحصر التالى لترجمات «قصة مدينتين» ، التى يبلغ طولها فى الأصل الإنجليزى حوالى ثلاثمائة صفحة ، ولا يقل عدد كلمات كل صفحة عن ضعف عدد كلمات الصفحة فى الترجمة .

«قصة المدينتين» :A Tale of Two Cities

(١) ترجمة مختصرة ، محمد بدران ، دار الفكر العربى . ١٩٤٧

(٢) محمد جاد عفيفى ، روايات رمسيس ، ١٨٢ ص ، ١٩٤٩ .

(٣) «قصة مدينتين» ، إبراهيم العشماوى ، روايات الجيب ، ١٠٦ ص ، ١٩٤٩ .

(٤) صوفى عبد الله ، روايات الهلال ، جزءان ، ١٩٦٤ .

(٥) السيد توفيق عويس ، ١٤٥ ص ، ١٩٤٩ .

(٦) صبرى كامل ، ٤٧ و ١٣٧ ص ، ١٩٦٩ .

(٧) كامل أمين ، ١٢٨ ص ، ١٩٦٩ .

(٨) إبراهيم العشماوى ، دار الكتاب الجديد ، ١٨٩ ص ، ١٩٧٠ .

(٩) حلمى مراد ، كتابى ، ١٩٢ ص ، ١٩٧٠[9] .

ونرى من قائمة هذه الترجمات ، التى تمت فى الفترة ما بين ١٩٤٠ و ١٩٧٣ ، وهى الفترة التى تقوم عليها هذه الدراسة ، أن من بين الترجمات التسع التى حظيت بها هذه الرواية ، والتى أمكننا حصرها ، ترجمة واحدة تتكون من جزءين ، هى ترجمة روايات الهلال للسيدة صوفى عبد الله . ولذلك يمكن أن نفترض أنها ترجمة كاملة ، بينما الترجمات الثمانى الباقية يتفاوت عدد صفحاتها بين ١٠٦ و ١٩٢ صفحة من القطع المتوسط أو الصغير المألوف فى السلاسل التى نشرت بها ، وهكذا نرى أنها لاتكاد تبلغ ثلث النص الأصلى أو ربعه .

وعلى المنوال نفسه نجد أن «أوراق بيكويك» : Peckwick Papers لها ترجمتان مختصرتان ، تنص إحداهما صراحة على أنها «النسخة المختصرة المقررة» ، وترجمة لمحمد بدران نشرت فى ١٩٥٤ ولم نتمكن من الحصول على نسخة منها ، وأكبر الظن ــ قياسا على ترجمات أخرى للمترجم نفسه ــ أنها أيضا ترجمة مختصرة ، ثم ترجمة كاملة واحدة فى ثلاثة أجزاء لحافظ عباس ، نشرت فى ١٩٥٨ .

أما «أوليفر تويست» : Oliver Twist و «دومبى وولده» Dombey and Son فلم تترجما ، مثلها مثل «ديفيد كوبر فيلد» ، إلا فى ترجمات مختصرة ؛ لأنها جميعا كانت روايات مقررة .

والروايتان الوحيدتان من روايات تشارلز ديكنز ، اللتان ترجمتا ترجمات كاملة ــ فى هذه الفترة ــ هما «دوريت الصغيرة» : Little Dorrit ، وأوقات عصيبة : Hard Times ؛ ترجم الأولى حسين القبانى فى جزءين فى ١٩٦٣ ، وترجم الثانية نظمى لوقا فى ١٩٦٤ ، ونشرتا ضمن مشروع الألف كتاب . فى حين لم تظهر ترجمة واحدة لرواية تعد من أهم ما كتب فى الفترة المتأخرة من حياته الأدبية هى : «البيت المقبض» : Bleak House.

وبالرغم مما يبدو من غلبة الدافع المادى فى كثير من الحالات فمن العدل أن يقال إن الترجمات الكاملة أو شبه الكاملة تدل على أن كاتبا بالذات يثير اهتماما واضحا لدى القراء . من أمثلة ذلك الأختان شارلوت وإملى برونتى ؛ فقد ترجمت كل من جين إير للأخت الأولى شارلوت ، ورائعة إملى الأخت الثانية «وذرنج هايتس» أو «مرتفعات وذرنج» Wuthering Heights فى ترجمة كاملة ، إلى جانب عدد من الترجمات المختصرة أو المعدة للمسرح أو السينما . كذلك ترجمت رواية مهمة لجين أوستن هى : «الكبرياء والهوى» : Pride and Prejudice أحب رواياتها إلى عامة القراء . هذا إلى جانب «إما» : Emma و «العقل والعاطفة» : Sense and Sensibility.

ومن أمثلة الاهتمام بكاتب بالذات ظهور ترجمتين كاملتين للرواية الوحيدة التى كتبها أحد رجال الأدب البارزين فى القرن الثامن عشر ، هو صمويل جونسون : الشاعر الناقد ، والحديث

البليغ ، وصاحب القاموس المعروف ، تلك هى رواية : الرأس إيلاس Rasselas ، ترجمها لويس عوض تحت عنوان «الوادى السعيد» ، وظهرت متأخرة فى ١٩٧١ ، وترجمها مجدى وهبه تحت عنوانها الأصلى : «راسلاس ، أمير الحبشة» فى ١٩٥٩(١٠).

أما من أمثلة الغياب الكامل أو شبه الكامل لأسماء كثير من كبار الروائيين الإنجليز، غياب معظم رواد الرواية فى القرن الثامن عشر ، مثل : هنرى فيلدنج Henri Fielding وصمويل ريتشاردسون Samuel Richardson ، بينما لم يترجم من أعمال دانيال ديفو Daniel Defoe الكثيرة سوى «روبنصون كروزو» Robinson Cruse الشهيرة ، ثم «رحلة عاطفية» A Sentimemtal Journey ، وهى الرواية الثانية التى كتبها لورنس ستيرن Laurence Sterne فى أواخر حياته ولم يتم إلا الجزء الأول منها ، الذى يصف رحلته إلى فرنسا ، وكان ينوى أن يواصل وصف رحلته إلى إيطاليا . وحقيقة الأمر أنها رحلة داخل الوعى الإنسانى ، سبقتها رحلة أطول وأكثر أهمية فى روايته التى تعد فتحا فى مجال تتبع تيار الوعى وهى : The life and Opinions of Tristram Shamdy التى كانت لغرابتها وجدتها سببا فى أن كال النقاد لمؤلفها الاتهامات ، وعدوه خارجا على العرف والأخلاق والتقاليد الأدبية والروائية فى عصره ، ولم يدركوا أهمية عمله إلا مع بداية القرن العشرين . ولذلك فإن ترجمة روايته الثانية ـ وإن تكن أقل أهمية من الأولى ـ يعد إنجازا مهما فى مجال ترجمة الرواية الإنجليزية إلى العربية .

ومن الأسماء التى لم يعن المترجمون بتمثيلها ثاكرى، معاصر ديكنز ومنافسه ، ثم الروائية جورج إليوت ، التى تعد أحد أعمدة الرواية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، وأحد المبشرين بالرواية الحديثة ؛ إذ لم يترجم لكل منهما سوى عمل واحد فى ترجمة مختصرة(١١) .

وفى مقابل ذلك كانت هناك ترجمات متعددة لبعض كبار الروائيين الإنجليز، مثل هاردى وفورستر وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس ، كما ظهرت بعض نماذج لهنرى جيمس وجيمس جويس .

كذلك اجتذبت «رواية الأفكار» أو «الرواية اليوتوبية» القراء ، فترجم عدد من أعمال هـ . ج . ولز ، مثل : «آلة الزمن» : Time Machine و «طعام الآلهة» : The Food of Gods و «أول من وصل إلى القمر» : First Men on the Moon، وترجم لألدس هكسلى روايته اليوتوبية التنبؤية الشهيرة «العالم الطريف» Brave New World ، ولجورج أورويل أشهر روايتين كتبهما وترجمتا إلى الكثير من لغات العالم : «أسطورة الحيوانات الثائرة» : Animal Farm و «العالم سنة ١٩٨٤» 1984، كل ذلك فى ترجمات كاملة أو شبه كاملة .

ومن الملامح المهمة التى يكشف عنها مثل هذا العرض السريع الذى نقدمه هنا أن الترجمات الكاملة والجادة ظهرت فى فترة متأخرة من تاريخ حركة الترجمة ، وأن معظمها قد أنجز فى الخمسينيات والستينيات ، أى فى فترة ازدهار مشروع الألف كتاب ومشروع الترجمة ، اللذين اضطلعت بهما وزارة التعليم العالى فى ذلك الوقت . وفى هذا الدليل الواضح على أهمية التخطيط والدعم المادى لنشاط حركة الترجمة .

ومنها أيضا أن الترجمات ، التى أنجزت فى إطار خطة مدروسة ، تتسم بوجه عام بدرجة أكبر من التكامل والجودة . فمن البديهى أن تختلف الترجمة جودة أو سوءا من نموذج إلى الآخر . أما ما يلفت النظر بوجه عام فهو أن هذه النماذج تختلف تكاملا وجودة من سلسلة إلى أخرى ، ومن مشروع إلى آخر ، كما تختلف من عمل إلى عمل آخر فى إطار السلسلة الواحدة ، أو المشروع الواحد ، ربما بشكل أكثر وضوحا .

ومن الجدير بالملاحظة أن الكثير من الروايات الإنجليزية المترجمة ، أو التى تعد مترجمة ، نشرت فى السلاسل الشعبية ، مثل «روايات الجيب» ، أو «روايات رمسيس» ، أو «روايات عاطفية» ، أو «روايات عالمية» ، وعلى مستوى أفضل بوجه عام فى «روايات الهلال» أو سلسلة «كتابى» .

أما الكثير من هذه المترجمات المزعومة فلا تعدو أن تكون ملخصات كتبت بلغة غير لغة الأصل أو المصدر ، أى باللغة العربية التى يفترض أنها لغة الترجمة أو لغة الهدف ، أو بمعنى آخر أعيدت كتابتها . وإذا أردنا الدقة قلنا : إن أجزاء كبيرة تقتطع من النص الأصلى ، قد تبلغ النصف أو ما يزيد ، وتترجم أجزاء أخرى ، ويوصل بينها بإضافات بأسلوب المترجم ومن تأليفه ، مع تجاهل تام لأهمية ما حذف من أجزاء . وهكذا يخضع النص الأصلى لعمليات حذف وإضافة ضخمة ومخلة .

من البدهى أن ما يبقى فى مثل هذه الترجمات المزعومة هو «الحدوتة» أو الهيكل السردى للرواية ، حيث يشكل تسلسل الأحداث الركن المهم للعمل الجديد . وأول ما يحذف الوصف والتحليل ، سواء كان وصف الخلفية المكانية أو وصف الشخصيات أو تحليل مشاعرها . وقد يبقى المترجم على شىء من هذه المشاعر ، وخصوصا مشاعر الحب والهيام ، سعيا وراء الإثارة والتشويق .

وهكذا نرى أن الحذف ليس أسوأ ما يصيب العمل الروائى من عبث أو تشويه ؛ فكثيرا ما يستبيح المترجم لنفسه لا إعادة كتابة بعض أجزاء الرواية كما يحلو له فقط، بل الإضافة إليها على سبيل الشرح أو تأكيد بعض نواحى الإثارة أو الوعظ

والإرشاد ، تبعا لطبيعة العمل الأصلى من ناحية ، وميول المترجم وفلسفتة من ناحية أخرى .

أما إذا أردنا تأمل مدى دقة الترجمة وأمانتها ، فلعله من المفيد أن نتفق ، بداية ، على تعريف مبدئى للترجمة،ثم نشير إلى المذاهب أو المدارس المختلفة لها . أما من حيث التعريف فلعل أبسط تعريف للترجمة الأدبية هو أنها نقل النص الأدبى كاملا من لغة إلى أخرى ، أى نقل المعنى وخصائص الأسلوب دون حذف أو إضافة ، بحيث يفهم فى اللغة الجديدة ، ويحدث ما أمكن فى لغة الهدف الأثر نفسه الذى يحدثه فى لغة المصدر ، مع مراعاة اختلاف خصائص اللغتين من حيث مدلولات الكلمات ومصطلحات اللغة وتراكيبها وبناء الجمل ، بالإضافة إلى مراعاة ما قد يكون هناك من اختلافات ثقافية تؤثر فى فهم النص . وإذا أردنا المزيد من التفاصيل عن طبيعة الترجمة فهناك كثير من الدراسات الحديثة عن نظرية الترجمة واتجاهاتها المختلفة، سنشير إلى بعضها فيما يلى ، بالقدر الذى تحتاجه هذه الدراسة[١٢] . ويكفى أن نشير هنا إلى ما يؤكده أحد كبار المتخصصين فى الموضوع وهو بيتر نيومارك :Peter Newmark من أن الترجمة فن ومهارة وعلم ، وأن نظرية الترجمة تستطيع أن تبين للطالب كل ما يتصل أو يمكن أن يتصل بعملية الترجمة (وهو من المؤكد أكثر بكثير مما يعيه عادة)، وتقدم مبادئ وإرشادات ... يمكنه ـ بعد تأملها ـ أن يختار ما يشاء ويقرره[١٣] . ويضيف نيو مارك أن « نظرية الترجمة تسير جنبا إلى جنب مع طرق الترجمة عند كل مرحلة ، بحيث تعمل مصدراً من المعلومات التى يرجع إليها لعملية الترجمة الإجرائية ونقد الترجمة على حد سواء »[١٤] . وهكذا يمكن أن تفيد فى دراسة كالتى نحاول القيام بها هنا .

أما من حيث المذاهب المختلفة للترجمة فقد دأب النقاد حتى وقت قريب على التمييز بين نوعين : الترجمة الحرفية والترجمة بتصرف . أما الآن فيميل دارسو الترجمة ، وبخاصة علماء اللغة منهم ، إلى استخدام تسميتين أكثر دلالة واتفاقا مع أساليب دراسة اللغة ، هما :

(١) ترجمة التوصيل ،Communicative Translation ؛ أى الترجمة التى ترمى إلى توصيل المعنى وإنتاج الأثر بقدر من التصرف .

(٢) ترجمة المعنى : Semantic Translotion ؛ وهى التى درجنا على وصفها بالترجمة الحرفية . ويرى بعض الدارسين أن ترجمة التوصيل هى الأسلوب المفضل ، خصوصا فى حالة الترجمة بين لغتين مختلفتين حضاريا ، مثل العربية والإنجليزية[١٥] .

الترجمة الجيدة ـ إذن ـ تختلف باختلاف أسلوب الترجمة المتبع ؛ فمن قائل إن الترجمة يجب أن تقدم كلمات الأصل ؛ ومن قائل «إن الترجمة يجب أن تقدم أفكار الأصل» ؛ ومن قائل «إن الترجمة يجب أن تعكس أسلوب الأصل» ؛ ومن قائل «إن الترجمة يجب أن يكون لها أسلوب الترجمة ... الخ »[١٦]

ومن التفسيرات المقدمة لتعليل تضاد هذه الأقوال أنها تمثل نوعا من الصراع بين الولاء للمؤلف والولاء للقارئ ؛ فبينما كان الولاء للمؤلف هو الغالب فى الأزمنة القديمة ، يشهد العصر الحديث تحولا لصالح القارئ ، أى نحو ترجمة التوصيل . هذا على الأقل من الناحية النظرية . أما فى واقع الأمر فإن الفرق بين النوعين يضيق فى الترجمة الجيدة ، مع الاعتراف بأن لكل مزاياها .

وفى هذا يقول نيو مارك أيضا :

«إن ترجمة التوصيل بوجه عام تميل إلى أن تكون أكثر نعومة ، وأكثر بساطة ، وأكثر وضوحا ، وأكثر مباشرة ، وأكثر تمسكا بالعرف ، فهى متمسكة بسجلregister معين للغة ، وتميل إلى الإقلال من الترجمة أو عدم إيفائها حقها ، بمعنى استخدام الألفاظ العامة الشاملة فى الفقرات الصعبة . أما ترجمة المعنى فتميل إلى أن تكون أكثر تركيبا ، وخرقاء بدرجة أكبر وأكثر تفصيلا ، وأكثر تركيزا ، وتتبع عمليات الفكر أكثر من هدف المرسل . وهى تميل إلى المبالغة فى الترجمة ، وهى أكثر تحديدا من الأصل ، وتتضمن معانى أكثر فى بحثها عن فوارق دقيقة بين المعانى .

«ومع ذلك ، ففى ترجمة التوصيل ، كما هو الحال فى ترجمة المعنى ـ بشرط تحقيق الأثر المتساوى ـ فإن الترجمة الحرفية الصرف ليست أفضل ترجمة فحسب ، بل إنها الترجمة الوحيدة الصحيحة . فليس هناك مبرر «للمرادفات» غير اللازمة ، ناهيك عن إعادة الصياغة بألفاظ مختلفة ، فى أى نوع من الترجمة »

«وعلى العكس ، فإن كلتا الترجمتين ، ترجمة التوصيل وترجمة المعنى ، تتبع التركيبات المساوية ؛equivalents المقبولة عادة للغتين المعنيتين . »[١٧]

وهكذا نرى أن مقياس الدقة والأمانة يختلف من وقت لآخر ، لاتبعا لأسلوب الترجمة المتبع فحسب ، بل تبعا لأسلوب النص الأصلى أيضا ، ومدى طواعيته لترجمة المعنى كاملا بحيث ينتج الأثر المطلوب ، وتبعا لطبيعة لغة الهدف ومدى تشابهها مع لغة المصدر أو اختلافها عنها .

هناك أيضا الجوانب الفنية ، التى يجب مراعاتها عند ترجمة عمل أدبى بالذات ، والتى يجب أخذها فى الحسبان عند تقييم مثل هذه الترجمة . هذا علما بأن هناك اتفاقا على أن الرواية أقل الأنواع الأدبية عرضة للتشويه والمسخ أثناء عملية الترجمة ؛

هذا إذا استثنينا بعض نماذج الرواية الحديثة التى يلعب الأسلوب فيها دورا مهما، وحيث يعتمد الروائى على استخدام جميع امكانات اللغة من بلاغة وبديع وإيقاع موسيقى لنقل المعنى.

بقى عنصر مهم واحد فى عملية الترجمة وهو المترجم الذى يفترض فيه أن يتقن كلتامن لغة المصدر ولغة الهدف بالقدر نفسه تقريبا، إلى جانب معرفته بثقافة اللغتين وقدرته على استيعاب العمل الأدبى وتذوقه.

أما الآن، وبعد هذه الوقفة القصيرة عند بعض الجوانب الأساسية لنظرية الترجمة، فيمكننا العودة إلى الرواية الإنجليزية المترجمة لإلقاء بعض الضوء - فى محاولة تطبيقية - على بعض نماذجها.

فإذا بدأنا بالترجمات الشعبية وجدنا - بالإضافة إلى السمات السابق ذكرها - أن هناك أمثلة كثيرة لعدم الالتزام الكافى بدقة الترجمة وأمانتها. ويمكن القول بداية إن المترجم يتبع عادة - أو فى معظم الأحوال - أسلوب الترجمة بتصرف بأوسع معانيه؛ أى أنه يحاول نقل المعنى - بقدر ما يفهمه - بالأسلوب الذى يرى أنه يوصل هذا المعنى إلى القارئ، أو-بمعنى أصح - بالأسلوب الذى يتقنه هو.

من الواضح أن المترجم الذى يشكل عنصرا مهما من عناصر الترجمة يحتاج إلى تكوين لغوى وثقافى خاص، يبدو أنه يفتقر إلى بعض عناصره أحيانا؛ الأمر الذى ينعكس على نوع الترجمة التى ينتجها. فهناك الأمثلة الكثيرة لعدم - أو سوء - فهم النص الأصلى، أو عدم القدرة على التعبير عما يحويه من معان، بأسلوب واضح سهل، يفهم وينتج الأثر المطلوب.

فمن الملاحظ مما يتصل بذلك - مثلا - أن اللغة العربية المستخدمة كثيرا ما تكون خليطا من اللغة الفصحى واللغة العامية، وكثيرا ما تفتقد صفات التحديد والتلوين والثراء التى تتسم بها لغة المصدر. ذلك بالتأكيد ليس نتيجة فقر اللغة العربية التى تتميز بثرائها الشديد، بل إلى نقص فى تكوين المترجم ومعرفته الكافية بلغة الهدف أو بلغة المصدر أو بكلتيهما فى المكان الأول. هذا علما بأن هذا النقص لا ينطبق على جميع المترجمين لهذه الترجمات الشعبية بالقدر نفسه؛ فمنهم من هم على دراية كاملة بأساليب اللغتين ومعانى مفرداتها وتركيباتها. ولابد من الاعتراف بأن بعضهم قد اصطنع لغة وسطى بين الفصحى والعامية، استطاع بواسطتها نقل النصوص الإنجليزية بقدر كبير من الدقة والأمانة، بأسلوب سلس يعد سهل القراءة.

ولعل صعوبة تحقيق نوع من التطابق بين لغة المصدر ولغة الهدف تبرز بشكل أكثر وضوحا عند ترجمة جانب مهم من جوانب الرواية، وهو الحوار، من لغة مثل اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية. فنى الرواية الإنجليزية يكتب الحوار بلغة الكلام التى لا تختلف كثيرا عن لغة الكتابة. أما فى اللغة العربية فما زالت الهوة واسعة بين اللغتين: لغة الكتابة أو الفصحى ولغة الحديث أو العامية. وبالرغم مما تتميز به اللغة العامية التى يعرفها الجميع، وقد يستطيع المترجم أن ينقل بها الحوار ربما بدرجة أكبر من الدقة مما يستطيعه إذا فعل ذلك بالفصحى - أقول برغم ما تتسم به العامية من حيوية وقدرة على التعبير، فما زال استخدامها فى العمل الأدبى من الأمور غير المقبولة تماما. ومن الواضح أننا لسنا هنا بصدد الدعوة إلى استخدام العامية فى كتابة الأدب، ولا بصدد تفضيل لغة على الأخرى؛ إنما نود الإشارة إلى أن الحوار فى بعض هذه الترجمات يبدو جافا صارما، يفتقر إلى المرونة والتلوين الشخصى، وتختفى معه روح الدعابة والسخرية؛ ويرجع ذلك إلى عدم قدرة بعض المترجمين على استخدام الفصحى بحيث يؤدى الحوار وظيفته الأساسية فى الرواية.

يبقى أن نضيف أن هذه الصعوبات اللغوية بعامة، تعانى منها بعض الترجمات الشعبية وبعض الترجمات الجادة التى تهدف إلى تحقيق مستوى عال من الجودة، مع اختلاف درجة النجاح من ترجمة إلى أخرى بطبيعة الحال.

من الواضح أن نقل المعنى فى العمل الأدبى لا يعتمد على معانى الألفاظ والتراكيب اللغوية فحسب، بل على الأساليب والوسائل الفنية التى يلجأ إليها الكاتب. وفى ترجمات الرواية التى نحن بصددها قلما تلقى الجوانب الفنية المتعلقة بالشكل العام للرواية أو بأسلوب السرد أو زاوية الرؤيا أو وسائل تقديم الشخصيات أو وظيفة الصورة الفنية ما تستحقه من اهتمام. ومن المؤسف أن هذا المنزلق لا تتعرض له معظم الترجمات الشعبية فقط، بل بعض الترجمات الجادة أيضا؛ إذ كثيرا ما يفوت بعض المترجمين الذين يتقنون الترجمة - حرفة ومهارة، ولكن تنقصهم الدراية الكاملة - صفات الرواية بوصفها نوعا أدبيا له أصوله الفنية التى تشغل الروائى. ومن واجب المترجم أن يعيها ويهتم بمراعاتها عند نقل الأثر الروائى من لغة إلى أخرى، إذا أراد لترجمته أن تكون أمينة دقيقة، تحتفظ لذلك الأثر بشخصيته وسماته الفنية المميزة بقدر الإمكان.

ولعله من حق بعض هذه الترجمات الشعبية أو المزعومة، إن أردنا الدقة، أن نعترف أنها فى غياب الأصل أو الجهل به لا تبدو سيئة إلى الحد الذى قد يستنتج مما نقول؛ فهى تقدم للقارئ العام قصصا مثيرة فى معظم الأحوال، وتستحوذ على انتباهه بسرعة تتابع الأحداث ووضوحها، بعد أن تتخفف على يد المترجم مما بها من وصف أو تحليل قد يبعث الملل فى نفسه. وما من شك فى أن ذلك هو كل ما يتوق إليه القارئ العادى من تسلية وترفيه عن طريق «حدوتة» طريفة تنتهى إلى نهاية سعيدة، أو تثير أشجانه وأحاسيسه بنهاية عاطفية حزينة.

وليس أدل على نجاح هذا القصص المترجم من رواجه الشديد منذ بداية حركة الترجمة إلى الآن ، ومن تكرار ظهور ترجمات بعينها فى أكثر من سلسلة فى فترات متعاقبة ، إما بدون تغيير على الإطلاق ، وإما بتغيير طفيف ، وربما تحت عنوان مختلف . ونذكر على سبيل المثال بعض روايات سمرسيت موم التى ظهرت فى طبعات مختلفة تحت عناوين مختلفة ، ويصعب القطع بأن الترجمة كانت جديدة فى كل مرة[١٩] .

وفى هذا الصدد علق أحد النقاد على ما يصيب روائع الرواية من تشويه أثناء الترجمة بقوله إن الرواية بوصفها نوعا أدبيا تتميز بقدرتها على البقاء والاحتفاظ بجوهرها مهما أصابها من ذلك ، على العكس من الشعر أو المسرحية مثلا . ويجدر بنا أن نضيف أن ما يقاوم مثل هذا التشويه هو الرواية التى تنتمى إلى الروائع حقاً ، أو الكلاسيات كما توصف فى اللغة الإنجليزية .

يبقى أن نضيف أن اختيار روايات بعينها للترجمة لبعض السلاسل الشعبية ، واعتماد ذلك أساسا على قدرتها على الرواج بسبب القصة المثيرة أو غرابة الأحداث أو الصراحة فى معالجة الجنس من ناحية،وسهولة ترجمتها من ناحية أخرى ، لم يؤد إلى استبعاد نماذج من روائع الرواية الإنجليزية تماما .

فمن الطريف أن روائيا كبيرا من رواد الرواية الحديثة مثل د . هـ . لورنس ، ظلت بعض رواياته ممنوعة من النشر والتداول بصورة كاملة فى انجلترا ذاتها حتى وقت متأخر ؛ فرواية «عشيق ليدى تشاترلى» (١٩٢٨) مثلا لم تنشر كاملة إلا مع بداية الستينيات ، وبعد نجاح شركة بنجوين فى استصدار حكم قضائى كان له دوى كبير . ومع ذلك وجدت بعض أعماله طريقها إلى سلسلتين من السلاسل الشعبية ؛ فقد ترجمت له فى سنتين متتاليتين :

«العذراء والغجرى» ، فى ١٩٤٧ فى «روايات الجيب»
«وعشيق ليدى تشترلى» فى ١٩٤٨ فى «روايات رمسيس» .

ولعلنا لانخطئ إذا استنتجنا أن اهتمام لورنس العميق بالجنس بوصفه أحد جوانب الحياة الإنسانية ، وأحد العوامل الأساسية فى علاقة المرأة والرجل ، وما أثير حول تناوله للجنس بشكل أكثر سفورا مما كان مألوفا فى ذلك الوقت ، أى فى الثلث الأول من هذا القرن ، من ضجيج وسوء فهم ، ربما كان الحافز على ذلك ، بغض النظر عن المقومات الفنية لرواياته ، كأعمال ذات قيمة أدبية كبيرة .

ومن ناحية أخرى فبالرغم مما تعانى منه هاتان الترجمتان من مساوئ وعيوب كغيرهما من الترجمات ، فإنهما تتسمان بقدر لا بأس به من الحيوية والصدق فى بعض أجزائهما على الأقل ، مما يثبت قول الناقد الذى استشهدنا به عن قدرة الرواية الجيدة على البقاء ومقاومة العبث والتشويه . ومع ذلك فمحاولات الترويج قد تؤدى إلى عمليات ابتذال للعمل الروائى الكبير . فمنذ سنوات قليلة أعيد نشر ترجمة «عشيق ليدى تشترلى» ، فى كتيب ذى غلاف أحمر يحمل صورة لرجل وامرأة فى وضع غرامى مثير ، وضمن الكتيب عدداً من الصور لمشاهد مشابهة

وعلى العكس من ذلك تتميز بعض السلاسل الشعبية باهتمام جاد بنشر بعض الترجمات الجيدة ، كما هو الحال فى «روايات الهلال» ؛ فقد نشرت مثلا ترجمة كاملة لرواية أخرى الروائى نفسه هى : «أبناء وعشاق» : Sons and Lovers ، أكثر روايات لورنس شيوعا وأحبها إلى القراء ؛ ترجمها شفيق مقار فى ثلاثة أجزاء ، وقد التزم الدقة والأمانة ، وأيضا الوقار ، ونجح فى تقديم ترجمة جيدة إلى حد كبير .

وإذا أخذنا «العذراء والغجرى» نموذجا للترجمات الشعبية ، ربما أمكننا أن نقدم أمثلة لبعض الملامح الأساسية لهذه الترجمات . وتعد «العذراء والغجرى» رواية قصيرة أو «نوفيللا» . وتقع - فى النص الإنجليزى - فى ٦٩ صفحة من الحجم العادى ، فى حين تقع الترجمة فى ٦٦ صفحة من القطع المتوسط ، ولا تكاد تشمل الصفحة المترجمة نصف عدد كلمات الصفحة الأصلية ، كما تحمل عنوانا جديدا أكثر إثارة هو «غرام عذراء»[٢٠] . وتدور القصة حول أسرة تتكون من الأب ، وهو من رجال الدين ، وابنتين ، وأمه العجوز ، وأخ له ، عم للفتاتين ، ثم عمة لهما . أما الزوج فهجرته زوجته تاركة له ابنتين صغيرتين ، نراهما عند افتتاح القصة شابتين عائدتين من المدرسة الداخلية إلى منزل الأسرة فى بلدة صغيرة تكاد تخلو تماما من وسائل الترفية .

ويصور لنا لورنس الجو المقبض الذى تعود إليه الفتاتان ، فى الوقت الذى تتوقان فيه بطبيعة شبابهما إلى الحياة المرحة المفعمة بالنشاط والحب ، التى تنعدم فى المنزل الذى تتربع الجدة على عرشه ، ولا يكاد يدخله سوى الأب والعم ، فإذا زار الفتاتين بعض أصدقائهما كان ذلك فى مجلس الأسرة ، خصوصا الجدة الكليلة البصر ، الضعيفة السمع ، التى ترغب فى سماع كل كلمة تقال ، وتستفسر عن كل ما يدور ، أو ما يمكن أن يفكر فيه هؤلاء الأصدقاء . ويكاد الكره يسود جو الأسرة ؛ فالأم لا تكاد تذكر دون إساءة إلى اسمها ، والعمة التى كرست حياتها لخدمة الجدة لا تكاد تطيقها ، والعم أعزب كالح ليست له اهتمامات تذكر ، وحياة الأسرة تدور حولها وحول الأم المسيطرة .

أما العذراء فهى إحدى الفتاتين وأكثرهما حيوية وجمالا ؛ وأما الغجرى فهو الشاب الذى تقع فى غرامه ، والذى ينقذها من فيضان النهر الذى تعيش الأسرة بالقرب منه ، ويكاد يقضى على المنزل تماما ويغرق الجدة ويخلص الفتاة - بعد أن يهرب الغجرى - من الشعور باليأس والفراغ الذى كانت تعيشه .

ومن الواضح أن ما يهم لورنس هنا ليس الحدوتة ، بل الحياة العاطفية للفتاتين ، خصوصا البطلة . وهو يستخدم الرمز والصورة الفنية ، ويغوص إلى النفس لينقل إلينا أحاسيس هذه الفتاة وما تمر به من تجربة تغيرها وتعيد إليها الحياة ، تجربة خاصة لا يدرك كنهها سواها .

تلك بعض معالم الرواية الأساسية كما أرادها لورنس ، وكما نجدها فى النص الأصلى مجسمة مفصلة فى إيقاع بطىء فى بداية القصة ، سريع جارف فى نصفها الثانى . أما فى الترجمة فقد حذف معظم الوصف والتحليل ، سواء كان وصف المكان ، أى منزل الأسرة بقذارته وجوه المقبض ، أو الشخصيات وما يدور بداخلها . كما حذف الكثير من التفاصيل الدقيقة التى تكسب الصورة الخيالية المقدمة فى الرواية وضوحا وواقعية ، وتحذف أيضا معظم الصور الفنية التى تكسبها عمقا وثراء ، أو تشرح أو تصاغ صياغة تفسدها ، مما لا يقل إضراراً بالأثر المطلوب منها .

وهكذا نرى أن ما يبقى من هذا العمل الرائع هو «الحدوتة» أو أحداث قصة الحب . أما دلالات تلك الأحداث ـ الرمزية فى معظم الأحوال ـ وما يكمن وراءها من احاسيس وصراعات نفسية ـ وهى مايهم الروائى هنا أساسا ـ فتكاد تختفى تماما .

وإذا انتقلنا إلى الترجمات الجادة وجدنا أنها تنجو من المحاولات الترويجية التى أشرنا إليها ، وتحاول أن تقدم النص فى ترجمة كاملة تنشر غالبا ضمن مشروعات منظمة للترجمة ، مثل مترجمات دار الكاتب المصرى ، ولجنة التأليف والنشر ، ومشروع الألف كتاب ، أو المكتبة العربية ، أو فى بعض السيلاسل الشهرية مثل روايات الهلال كما أشرنا من قبل .

من أهم ملامح بعض هذه الترجمات أنها تهتم أحيانا بالتقديم للعمل المترجم بتعريف بالمؤلف وأعماله وخصائصها الفنية ، وهو أمر مهم وضرورى، خصوصا عند اختلاف الثقافات . وقد حققت بعض هذه الترجمات نجاحا كبيرا،والتزمت بقدر لا بأس به من الدقة والأمانة ، ومع ذلك فهناك نماذج منها لا تخلو من الأخطاء والعيوب . وبالرغم من التزامها نظريا بتقديم ترجمة كاملة ، فكثيرا ما نجد أنها لا تخلو من عمليات الحذف التى تتفاوت بين حذف جملة وحذف كلمة ، قد تكون اسم شجرة أو زهرة أو طائر ، أوكلمة ربما تعذر على المترجم معرفة مقابل لها فى اللغة العربية . هذا بالاضافة إلى مانجده كثيرا من ميل إلى الإضافة والحشو والإطناب ، إما على سبيل الشرح أو إيضاح المعنى ، على نحو يضعف قوة الأسلوب الأصلى ويفسد رونقه .

وإذا حاولنا إلقاء نظرة سريعة على بعض النماذج القائمة وجدنا مثالا على هذا الميل إلى الإضافة فى الترجمة العربية لواحدة من أشهر روايات الروائى البولندى المولد ، البريطانى الجنسية ، جوزيف كونراد :Josef Conrad هى : «لورد جيم» :Lord Jim .

وقد ترجمها يونس شاهين فى جزءين ضمن خطة الألف كتاب ، فى ترجمة جيدة بوجه عام ، تحافظ على الشكل العام للرواية ، وعلى واقعية الأسلوب وحيويته إلى حد كبير . ولكن النظرة الفاحصة تكشف عن قدر من عدم الدقة ، إلى جانب هذا الميل إلى الاستطراد ، كما هو الحال فى الفقرة الأولى من الرواية ، التى تكشف مضاهاتها بالنص الأصلى عن مدى الإضافات :

يصف كونراد الشخصية الرئيسية ـ جيم ـ بما معناه : «كان أنيقا لا تشوب أناقته شائبة ، يرتدى الملابس البيضاء النقية من حذائه إلى قبعته»[٢١] .

أما فى الترجمة فتتحول هذه الجملة إلى :

«كان أنيقا يرتدى الملابس البيضاء الناصعة من رأسه إلى قدميه بما فى ذلك قبعته وحذاوءه .»[٢٢]

حيث أضاف المترجم «من رأسه إلى قدميه» دون حاجة إلى ذلك ، بينما أهمل ترجمة كلمة« spotless» أى «لا تشوبها شائبة» فى وصف أناقة جيم ، مع أهميتها لوصف مظهره الذى يتكشف لنا فيما بعد أن له دلالته ، والذى يؤيده استخدام الروائى لكلمة أخرى هى كلمة « immaculate»،وأقرب ترجمة لها «النقية» وليست «الناصعة» . كما يبين ما للكلمة من دلالات حين توصف بها السيدة العذراء فى السياق المسيحى مثلا . وعند وصف عمل جيم بأنه «كاتب ماء» ، أى مندوب لمتعهدى لوازم السفن ، يترجم النص الإنجليزى هكذا :

«ولم يكن كاتب الماء فى حاجة إلى تأدية امتحان أيا كان نوعه ، ولكن كان لابد له من **كفاءة** وقدرة من النوع المطلق ، يظهرها عمليا **كلما احتاج الأمر** . كان عمله هو الدخول فى سباق مع غيره من «كتبة الماء»،مستعملا الشراع أو البخار أو المجذاف ـ **حسب الحالة** ـ **ليصل قبلهم** إلى أى سفينة على وشك أن ترمى مراسيها **فى الميناء** ، ثم يحيى قبطانها بحرارة ، ويقدم له ـ فى تصميم ـ بطاقة متعهدى السفن الذين يعمل عندهم . »

وبمضاهاة هذه الترجمة بالنص الأصلى[٢٣] يتضح أن المترجم قد أضاف جميع التعبيرات التى ميزناها بالحروف السوداء ، فقد استخدم كلمة كفاءة مرادفا لا داعى له لكلمة «قدرة» أو «مقدرة» فى الجملة الأولى ، كذلك أضاف «كلما احتاج الأمر» ، و «حسب الحالة» مع ما فى ذلك من تكرار للمعنى لا مبرر له . ثم أضاف «ليصل قبلهم» فى الجملة الثانية ، علما بأن هذا المعنى مضمن فى كلمة «يدخل فى سباق» معهم . والشىء نفسه يقال عن «فى الميناء» بعد أن «ترمى مراسيها» ،

وعن «الذين يعمل عندهم» ، التى تفهم ضمنا من سياق الكلام .

وأقل ما يمكن أن يقال عن هذه الإضافات إنها تضعف الأسلوب وتفقده مايمتاز به فى صورته الأصلية من تركيز واقتصاد فى اللفظ .

فإذا أردنا مثالا آخر فهناك تلك اللمحة القصيرة التى يصور لنا فيها كونراد بطله ـ أو بطله الساقط على وجة الدقة ـ الذى أخطأ خطأ فادحا بوصفه بحاراً،حين ترك سفينته بركابها ساعة الخطر ، فخان الأمانة ، ثم عاش حياته معذبا متخفيا ، يحاول الهرب من حقيقة فعلته الشنعاء ، يقول الراوى ما معناه :
«كان يتقهقر بانتظام نحو الشمس المشرقة ، وكانت تلك الحقيقة تتبعه بشكل عرضى لا مفر منه»[٢٤] .
أما الترجمة فتقول :

«وكان يتقهقر بانتظام فى اتجاه شروق الشمس،وكانت تلك الحقيقة التى يريد إخفاءها تتبعه متخذة شكل حدث عارض من وحى الصدفة ، ولكنها كانت تلحق به كالقدر المحتوم الذى لا فكاك منه »[٢٥] .

ومن الواضح أن الترجمة تكاد تبلغ ضعف طول النص الأصلى دون أن يكسب المعنى ، بالإضافة إلى الأثر السلبى لجمال الأسلوب .

أما من حيث نقل المعنى بدقة وأمانة ، فلدينا فى الفقرتين اللتين أوردناهما مثالان أو ثلاثة أمثلة على ذلك . المثل الأول هو سوء ترجمة كلمة«immaculate» التى تحمل دلالات لا يمكن أن يخطئها القارئ الإنجليزى بثقافته الغربية المسيحية ، والتى يجب أن تقرب إلى القارئ العربى بشكل أو بآخر . والمثل الثانى يرد فى نهاية الفقرة التى تصف عمل مندوب متعهد السفينة أو «كاتب الماء» ، كما يترجم يونس شاهين التعبير حرفيا . وكان من الممكن أن يترجمه بتصرف ؛ إذ إن التعبير غير مألوف، ولا يحمل دلالة واضحة للقارئ العربى . يقول «ثم يحيى قبطانها بحرارة» مستخدما كلمة «بحرارة» لترجمة «cheerily»بينما هى أقرب إلى «بمرح» أو «بابتهاج» .

قد يتبادر إلى الذهن نتيجة بعض هذه الملاحظات التى نبديها هنا أننا نؤيد الترجمة الحرفية . والواقع غير ذلك تماما ؛ فالترجمة الجيدة ـ كما أوضحنا من قبل ـ هى ترجمة التوصيل التى تلتزم بإيصال المعنى ولكن دون الإخلال به إضافة أو حذفا أو تشويها .

أشرنا من قبل إلى أهمية اختيار المترجم للأسلوب أو لمستوى اللغة فى لغة الهدف الذى يتفق معه فى لغة الأصل ، وما يجده المترجم أحيانا من صعوبة فى تحقيق ذلك بالدرجة المرغوبة .

وسنحاول التمثيل على ذلك باختيار بضع فقرات من :
أولا : الترجمة العربية الكاملة «للعذراء والغجرى» ، وهى الترجمة الثانية لهذه الرواية القصيرة .
ثانيا : الترجمة الكاملة لـ «أبناء وعشاق» ، وهى الترجمة الثانية أيضا ، وقد سبقتها ترجمة مختصرة .

ربما يكون من المفيد أن نتذكر أن الرواية بطبيعتها تعتمد على نوع من الأسلوب النثرى السهل المرن ، المباشر أحيانا ، الشعرى أحيانا أخرى ، الواضح فى معظم الأحيان ، الذى يبدو تلقائيا طبيعيا على أيدى كبار الكتاب بوجه خاص . ونظرا لأن لغة الكتابة فى اللغات الأوربية أقرب بكثير إلى لغة الحديث منها فى اللغة العربية ، لذا يتحتم على المترجم أن يختار الأسلوب ويدقق فى نقل المعانى بالأسلوب نفسه المستخدم فى الأصل ما أمكن ذلك . فمهمة المترجم فى نقل العمل الإبداعى إلى لغة أخرى هى «نقل المعنى السياقى للأصل بدقة ، بقدر ما تسمح به القدرات الدلالية والتركيبية البنائية للغة أخرى» ، تبعا للناقد نابوكوف[٢٦] . ويضيف نيو مارك أن للبناء وترتيب الكلمات ، والإيقاع ، والصوت ، جميعا ، قيمة للمعنى .[٢٧]

ولما كان الاختلاف بين الإنجليزية واللغة العربية بينا ، فمن المحتم أن يصعب الالتزام بالبناء وترتيب الكلمات والإيقاع وما أشبه لنقل المعنى بشكل دقيق . ومن هنا فإن على المترجم أن يختار أقرب التراكيب بناء وإيقاعا إلى الأصل ، كما يختار من حصيلته اللغوية أكثرها قربا إلى كلماته .

وهنا تكمن الصعوبة ؛ فمن النادر أن ينجو المترجم إما من التأنق المبالغ فيه بحيث يبدو الأسلوب متكلفا غير تلقائى نتيجة لاستخدام تراكيب وألفاظ غير مألوفة ، وإما أن يبالغ فى الركون إلى السهل البسيط منها ، فيأتى الأسلوب خاليا من الرونق والرشاقة ، وإما أن يصبح الأسلوب خليطا غير متجانس من الأسلوبين معا .

وتقدم ترجمة «العذراء والغجرى» الثانية مثالا للاتجاه الأول . وبالرغم من أن المترجم التزم بالنص بدرجة تجعل ترجمته شبه حرفية فإنه لم ينجح تماما فى اختيار الأسلوب الذى يعكس أسلوب لورنس المتميز بشاعريته وقدرته على نقل المشاعر والأحاسيس فى بساطة وسهولة فى وقت معا ؛ فقد ركن إلى استخدام ألفاظ غير مألوفة للقارئ العادى أحيانا ، واضطر فى بعض الأحيان إلى إضافة الهوامش لشرح بعض الكلمات ، واستخدم أحيانا أخرى أسلوبا أكثر ما يكون بعدا عن لغة الحديث فى ترجمة تعبيرات تتسم ببساطة لغة الحديث وتلقائيته فى الأصل .

فهو يترجم كلمة «hush» ومعناها «هس» بقوله «فلنلزم الصمت» و «none of his affair» بقوله : «فلا شأن له بها» ؛

و« grey faced »بتعبير «أشهب الوجه» و middleaged woman ، بكلمة «المرأة النصف»(٢٨) .

وأشك أن قارئ الرواية العادى يألف الكلمتين الأخيرتين . ولعل إحدى نتائج عدم التوفيق فى اختيار الأسلوب السليم يفقد الترجمة الكثير من روح العمل الأصلى ومعناه بالمعنى الواسع .

أما فى «أبناء وعشاق» فيصطنع المترجم ـ للتقريب بين أسلوب الترجمة وأسلوب الأصل ـ أسلوبا مطعما بألفاظ فصحى ذاعت فى الاستخدام العامى ، فلا تتواءم ـ فيما أتصور ـ مع الأسلوب الأكثر رصانة والأقرب إلى الفصحى الذى يستخدمه بشكل أساسى . مثال ذلك أنه يستخدم كلمات مثل : «يا شيخ» و «والله» حيث لا مقابل لها فى الأصل ، وأن يقول «بردان» بدلا من «يشعر بالبرودة» مثلا(٢٩) .

أما كيف يعالج مترجمو الرواية الإنجليزية إلى العربية الصور البلاغية ، وكيف يتجاهلون بعض نواحى السرد ووجهة النظر وأزمنة الفعل وغيرها من نواحى تقنية الرواية أو لا يتجاهلونها فنرجو أن نعالجها فى جزء من دراسة متكاملة ، نرجو أن نتمها قريبا بإذن الله .

ولعل خير ما نختم به هذا المقال هو أن نؤكد ـ أولا ـ أن ملاحظاتنا هذه لا تقلل من قيمة هذه الترجمات ، فترجمة العمل الأدبى مهمة شاقة وعسيرة ، يستحق منا كل نموذج لها كل التقدير والثناء ؛ وثانيا : أن نتقدم بدعوة إلى إحدى الجامعات أو الهيئات الثقافية لتبنى مشروع لترجمة الأعمال الأدبية بأسلوب علمى جاد وفى إطار تخطيط مدروس ، فنثرى المكتبة العربية ، ونوفر لدراسات الأدب المقارن بعض المادة اللازمة .

الهوامش

(١) انظر مثلا : حسين باران وآخرون :
  (أ) «الثبت البيليوجرافى للأعمال المترجمة : ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ،
  (ب) الثبت البيليوجرافى للأعمال المترجمة : ١٩٦٨ ـ ١٩٧٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
  (ج) «دليل المطبوعات المصرية : ١٩٤٠ ـ ١٩٥٦» ، إعداد أحمد منصور وآخرين ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ١٩٧٥ .

(٢) انظر إنجيل بطرس سمعان «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية : ١٩٤٠ ـ ١٩٧٣» ، عالم الفكر ، المجلد ١١ ، العدد الثالث ، ١٩٨٠ ، ص : ٤١ ـ ٨٤ .

(٣) عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة» ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص : ٩١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٢ .

(٥) تعد السيدة فريدة النقاش رسالة للحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة الإنجليزية فى أثر والترسكوت على جرجى زيدان .

(٦) انظر Nur Sherif; Charles Dickens in Arabic, 1912 - 1970' Beirut Arab Univ, Beirut,1974.

(٧) نعتمد فى هذا الجزء من هذه الدراسة على دراستنا التى سبقت الإشارة إليها أعلاه : «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية» ، ١٩٨٠ ، و The English Novel in Arabic Translation: 1940 - 1973. A preliminary Bibliography; Cairo Studies in English, Cairo Univ. Press, Vol. II 1978, pp. 58-128.

(٨) أنظر السابق : Nur Sherif

(٩) كانت للرواية تراجم أخرى سابقة لمحمد السباعى بعنوان «الثورة الفرنسية أو قصة المدينتين» ، ١٩١٢ .

(١٠) انظر الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ص : ٧٠ .

(١١) ظهرت ترجمة «هنرى إزموند» المختصرة دون ذكر أسم المؤلف فى ١٩١٨ ، وترجمت لجورج اليوت روايتها The Mill and The Floss ; تحت عنوان ، ماجى والفيضان «أو نهر الفلص فى ١٩٦٧ .

(١٢) أنظر مثلا :
Brislin, R. W., Translation, New York, Gardner Press, 1976;
Bower, R. A., On Translation, New York, Oxford University Press, 1966;
Catford, J. C., A Linguistic Thoory of Translation, New York, Oxford University Press, 1965;
Nida, E. A., Towards a Science of Translatiog, Leiden, Brill, 1964:
Nida, E. A., Theory and Practice of Translating, Leiden, Brill, 1969.
Newmark, P. P., Approaches to Translation, Oxford, Pergamon Press, 1981.

(١٣) Ibid. p. 36.

(١٤) نفس المرجع ص : ٣٧ .

(١٥) أنظر .
Afaf El Menoufi, (A Communicative Approach to Translation,) (Discourse Analysis) Proceedings of the Second National Symposium on Linguistics and English Language Teaching, CEDLT, Ain Shams, Cairo, 1982, pp. 238 - 253.

(١٦) Approaches to Translation, p. 38.

(١٧) المرجع نفسه ص : ٣٩ .

(١٨) انظر «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية» ، ص : ٧٠٧ و ٧٠٨ .

(١٩) «عشيق ليدى تشترلى»

(٢٠) «غرام عذراء» ترجمة محمود مسعود ، روايات الجيب ، القاهرة : ١٩٤٧ .

(٢١) (He was spotlessly neat, apparelled in immaculate white from shoes to hat), Lord Jim, London, Penguin Books, 1962, p. 9.

(٢٢) لوردجيم ، ترجمة يونس شاهين ، الألف كتاب ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، الجزء الأول ص : ١٠

(٢٣) (A water - clerk need not pass an examination in anything under the sun, but he must have ability in the abstract and demonstrate it practically. His work consisted in racing under sail, steam or oars against other water - clerks for any ship about to anchor, greeting her captain cheerily, forcing upon him a card - the business card of the ship - chandler - ...) Lord Jim, p. 9.

(٢٤) (He retreated in good order towards the rising sun, and the fact followed him casually but inevitably). Lord Jim, p. 10.

(٢٥) «لورد جيم» الجزء الأول ، ص ٢ .

(٢٦) Approaches to Translation, p. 11.

(٢٧) المصدر نفسه .

(٢٨) «العذراء والغجرى» ترجمة زغلول العريف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(٢٩) «أبناء وعشاق» ترجمة شفيق مقار ، روايات الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٠ .



وزارة الثقافة
قطاع المسرح
يقدم
المسرح المتجول
الجازية
فرجة شعبية
إخراج: جمال الشيخ
مسرح القاهرة للعرائس على مسرح السلام بالإسكندرية
سمسم وحمادة وفانا
يوميا ٦٫٣٠ مساء والجمعة والأحد ماتينيه ١١ صباحاً
تأليف وإخراج: محمد شاكر
المسرح الحديث على مسرح الطليعة بالعتبة
المجاذيب
تأليف الدكتور محمد عناني
إخراج: محمود الألفي
مسرح الشباب
شباب على طول
تأليف: ابراهيم الدسوقي
إخراج: رشاد عثمان
المسرح الكوميدي على مسرح السلام بالقصر العيني
حلم ليلة صيف
إعداد: د. سمير سرحان
إخراج: حسين جمعة
المسرح الكوميدي على المسرح العائم فاطمة رشدي
حمدي أحمد في إزاي الصحة
تأليف: أحمد عفيفي
إخراج: جلال عبد القادر
المسرح القومي على مسرح الجمهورية المكيف الهواء
بيت الأصول
تأليف: عاطف الغمري
إخراج: عبد الرحيم الزرقاني

تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية

دراسة فى تأثير "الصخب والعنف" على الرواية العربية

صبرى حافظ

دار الكثير من الجدل النظرى حول أهمية الدراسات الأدبية المقارنة ، وحول مشروعيها ومدى انضوائها تحت مظلة النقد الأدبى العامة أو استقلالها عنه،وحقها فى تأسيس فرع معرفى خاص هو الأدب المقارن،له مناهجه وطرائقه وأساليب دراسته ومجالاتها . وهو جدل لا تطمح هذه الدراسة إلى ولوج متاهاته الكثيفة ، المتشابكة المقولات ، المكتظة بالتحديدات والتعريفات ، أو حتى فى مناقشة بعض مقولاته ومفاهيمه ؛ إذ لا يعنيها فى كثير أو قليل أن يقسم النقد الأدبى إلى أقسام متعددة ، أو أن يغرم البعض برسم حدود فاصلة صارمة بين هذه الأقسام ، ولكن ما يعنيها بالدرجة الأولى هو أن تؤكد أن الدراسات الأدبية المقارنة دراسات نقدية قبل أى شئ آخر ، لن تستطيع أن تسهم فى إثراء معرفتنا بالأعمال الأدبية التى تتناولها ما لم تنطو على فهم واضح للأدب،ومفهوم منهجى محدد للنقد .

إن الوظيفة الأساسية لأية دراسة أدبية مقارنة هى «أن ترهف وعينا بخصائص العمل الأدبى عن طريق استعمال منجزات ثقافة لغوية أخرى كسياق للاستضاءة ؛ ذلك لأن فكرة أن العمل الأدبى يهبنا دلالات أغنى عندما نضعه بجوار عمل آخر ، بحيث يصبح كل منها أسلوبا من أساليب الحوار مع العمل الآخر والتعليق عليه ، فكرة تعود إلى مدرسة النقد الأدبى الجديد الأمريكية ، وإلى تأكيد إليوت أن المقارنة والتحليل هما أداتا الناقد الأساسيتان»[1] . فالدراسة الأدبية المقارنة تستهدف فى المحل الأول إرهاف وعى القارئ بخصائص العمل الأدبى وإنجازاته الجمالية والمضمونية على السواء . وهى تستخدم منجزات الثقافة الأخرى لتزويد العمل موضوع الدراسة بسياق فنى وفكرى أرحب وأوسع . وفكرة السياق الثقافى هذه فكرة على درجة كبيرة من الأهمية . وهى لا تعنى بأية حال من الأحوال استيراد سياق أجنبى للعمل الفنى بقدر ما تهدف إلى توسيع أفق سياق هذا العمل الخاص وتعميق الوعى به من خلال ما هو مشترك فى التجربة الإنسانية ؛ فاستخدام السياق المقارن،كاستخدام العمل نفسه،يستهدف فى الدرجة الأولى إرهاف وعينا بالعمل الفنى موضوع الدراسة ، وبسياقه على السواء .

ومن هنا فإن الدراسة الأدبية المقارنة ليست إلا أسلوباً نقدياً ، من أساليب النقد الأدبى المتعددة ، «يمكننا من تحقيق تبصر أعمق بطبيعة ووظيفة الفن الأدبى،حتى نستطيع الوصول إلى معايير جمالية أرحب من تلك التى نبلغها عن طريق المنظور الأحادى »[2] ، ويثرى بذلك أدواتنا النقدية قدر إغنائه لمعرفتنا بالعمل الأدبى موضوع المقارنة،وبسياق هذا العمل الثقافى

والعناصر الفاعلة فيه . فما لاشك فيه أن المؤثرات واحدة من العناصر المهمة والمعترف بها فى تكوين العمل الفنى الأدبى [٣] ، سواء أكانت هذه المؤثرات من داخل الثقافة أم من خارجها ؛ لأن قضية المؤثرات بمعناها الشامل والواسع ثاوية فى رحم أى مفهوم ناضج لطبيعة العملية الإبداعية ، سواء كانت عملية التأثر هذه تتم على المستوى العقلى الواعى أو على المستوى الحدسى اللاواعى ، أو عليهما معاً ؛ ذلك لأن هناك مجموعة كبيرة من المؤثرات الفاعلة فى عملية الإبداع الأدبى ، التى لا يمكن لأى تحليل نقدى للعمل الأدبى أن يلم بها جميعا .

ومن هنا كان على الدراسة النقدية المقارنة أن تتعامل مع مجموعة محددة من هذه المؤثرات الواعية واللاواعية ، وهى تلك التى يمكن البرهنة عليها بشكل موضوعى . وعلى الناقد ـ هنا ـ أن يفرق بين المؤثرات وعناصر التشابه النصية التى لا يمكن إرجاعها إلى أثر خارجى يمكن البرهنة عليه . ولا يعنى هذا أن من اليسير التمييز بين الاثنين ؛ فقد يكون هذا التفريق فى بعض الحالات من أصعب الأمور ، وخاصة إذا ما نجح الكاتب فى استيعاب المؤثر وهضمه داخل العمل الفنى ثم تمثله بحيث يصبح جزءاً عضوياً فاعلاً داخل العمل الإبداعى الذى تمثله ، وقسمة من قسمات هذا العمل الخاصة والمميزة ، بصورة تنبت معها صلته بالأصل الذى انحدر منه ، ويكتسب معها بعض السمات الفنية والأسلوبية للكاتب الذى تبناه واستوعبه ضمن أدواته البنائية الخاصة، ووسمه بميسمه الشخصى .

ويجب على الناقد أيضا أن يتجنب ، فى دراسته المؤثرات أثناء عملية التحليل النقدى فى أية دراسة مقارنة ، مزالق إغراء النزعة القومية، أو بالأحرى الشوفينية، التى ترتوى من الرغبة «فى تكوين أرصدة ثقافية لأمته عن طريق البرهنة على أن لها أكبر قدر ممكن من التأثير على الأمم الأخرى ، أو حتى البرهنة ـ وهذا أكثر دهاء وبراعة ـ على أن أمته قد استوعبت وفهمت الروائع الأجنبية بطريقة أعمق وأشمل من الآخرين »[٤] . إن مثل هذه النزعة القومية تؤدى غالباً إلى طرح الموضوعية جانباً، ناهيك عن أنها تصرف اهتمام الدراسة المقارنة عن هدفها الرئيسى . ومن هنا نجد أن حصيلتها النقدية تتسم بالضحالة والتبسيط ، بالرغم من شرف قصدها ، ومن تلبيتها لحاجات أخرى قد لا تقل أهمية عن الإضاءة النقدية للعمل الأدبى ، أو عن بلورة مجموعة من المعايير النقدية والجمالية الناضجة .

صحيح أن القيمة الأساسية لمسألة التأثير الأدبى «ليست قيمة جمالية ، ولكنها قيمة نفسية ؛ ولذا فإن تقييم التأثير ينطوى على حكم قيمى على وظيفته التكوينية »[٥] . وهى الوظيفة التى تجلب إلى ساحة الدراسة المقارنة قضايا السياق الثقافية والاجتماعية والنفسية من ناحية ، وحركية العملية الإبداعية ذاتها من ناحية أخرى . ومن هنا نجد أن دراسة المؤثرات الأدبية لا تضيء لنا فقط الأبعاد المتعددة للمواضعات والتقاليد الأدبية وأساليب فاعليتها فى العمل الأدبى ، ولكنها تثير أيضاً مجموعة من التساؤلات المهمة حول حركية عملية التأثير ذاتها : لماذا حدثت فى هذا الوقت وعبر هذا الكاتب بالذات ؟! هل يكشف حدوثها هذا عن تناظر التجارب الواقعية التى صدرت عنها هذه الأعمال الأدبية ؟ أو بتعبير آخر عن تناظر البنى الحضارية والاجتماعية التى أفرزت المؤثر فى ثقافة ما، والتى استوجبت فاعليته فى الثقافة الأخرى . هل يكشف لنا انتقال التأثر عن أى تغير فى الحساسية الأدبية ، أو يرهص بحدوث مثل هذا التغير؟ .

وتستهدف الإجابة عن مثل هذه الأسئلة إضاءة جوانب جديدة فى العمل موضوع الدراسة ؛ ذلك لأن عملية تبادل المؤثرات الأدبية ليست عملية عشوائية تتم بمحض الصدفة ، ولكنها عملية لها منطقها الخاص وحتميتها الخاصة وحركيتها المتميزة . وهذا ما ستحاول هذه الدراسة التطبيقية أن تكشف عنه من خلال دراستها لتأثير الكاتب الأمريكى الكبير وليام فوكنر (١٨٩٧ ـ ١٩٦٢) فى الرواية العربية . وهو تأثير تحاول هذه الدراسة البرهنة على وجوده وفاعليته وأهميته ، وتزعم أنه تأثير كبير ومتشعب ، لا يمكن الإحاطة بكافة أبعاده وجوانبه فى بحث واحد . ومن هنا ستقتصر هذه الدراسة على تناول بعض ملامح تأثير روايته المهمة «الصخب والعنف» على الرواية العربية، أو بالأحرى على أربع روايات عربية فحسب ؛ لأن تأثير هذه الرواية المهمة على الرواية العربية أفدح من أن تحيط به دراسة واحدة من هذا الحجم . والروايات العربية الأربع التى يمكن أن تتناولها هذه الدراسة هى «ما تبقى لكم» ١٩٦٦ لغسان كنفانى، و«ميرامار» ١٩٦٧ لنجيب محفوظ، و«السفينة» ١٩٧٠ لجبرا ابراهيم جبرا، و«تحريك القلب» ١٩٨٢ لعبده جبير .

وستحاول هذه الدراسة أن تبرر ـ بداءة ـ اختيارها لفوكنر من ناحية، ولهذه الروايات الأربع من ناحية أخرى . فوليام فوكنر يعد بحق واحداً من أهم الروائيين فى هذا القرن ، ليس فقط لأنه استطاع أن يبدع عالماً فريداً ومتماسكاً ، يصور فيه ملحمة انهيار الجنوب الأمريكى وتفتت قيمه وأخلاقياته ، إزاء زحف القيم التجارية والنفعية المقلوبة الوافدة من الشمال، أو الطالعة من إهاب الطبقات الجديدة التى أخذت تفت فى عضد العالم القديم، وتسحب الأرض من تحته ، ولكن ـ أيضاً ـ لأنه بلور مجموعة من الإضافات الفنية والأدبية المتميزة ، وأرهف قدرة الرواية كشكل فنى فى تصوير معاناة الإنسان واستحالة هزيمته وجدارته بالحياة لأنه يجالد فى عزة وكبرياء نادرين .

وقد استطاع فوكنر أن يحقق هذا كله من خلال خلقه لهذه المقاطعة الوهمية يوكناباتوفا Yoknapatawpha التى أخذت تتخلق ملامحها الجغرافية والبشرية عبر أربع عشرة رواية، وعبر الكثير من الأقاصيص . فى هذه المقاطعة التى تغطى ٢٤٠٠ ميل

مربع،والتي يعيش فيها ٦٢٩٨ نسمة من البيض و٩٣١٣ من السود،والتي يمكن أن نجد خريطة تفصيلية لها في مستهل روايته (إبسالوم .. إبسالوم) ١٩٣٦ ـ في هذه المقاطعة استطاع فوكنر أن يقطر روح الجنوب الأمريكي بالصورة التي جعل معها هذه المقاطعة الوهمية وعاصمتها الخيالية جيفرسون أكثر حقيقية وثراء من الكثير من مقاطعات الجنوب الواقعية . ومن هنا استطاعت أن تتجاوز بقدرة الفن المبدعة حدود الجنوب لتحتضن التجربة الأمريكية ، ومن ورائها التجربة الإنسانية كلها ، في عالم ما بين الحربين العالميتين ، وأن تقدم من خلال معاناة نماذجها المتعددة التي تجالد عصابات الانهيار والتحلل رؤية مستبصرة للمصير الإنساني في هذا الجزء من العالم . وهي رؤية تنطوي على قدر كبير من المرارة والقتامة،ولكنها ليست رؤية متشائمة أو سوداوية، لأنها تبرز قدرة الإنسان على التحمل والتضحية،ومقدرته على اختراق كل حجب القهر والتدهور،وتحقيق خلاصه بالحب ، وبالتضحية . وربما كان هذا الجانب الإيجابي في رؤية فوكنر هو سر حصوله على جائزة نوبل عام ١٩٥٠ .

وإذا كان فوكنر واحداً من أهم روائيي هذا القرن ، فإن رواية «الصخب والعنف» التي كتبت عام ١٩٢٩ تعد هي الأخرى واحدة من أهم رواياته إن لم تكن أهمها جميعا في نظر عدد كبير من النقاد[٦] . بل لقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبارها «أروع الروايات الأمريكية المعاصرة وأهمها جميعاً»[٧]،والزعم بأنها واحدة من أبرز الإنجازات الروائية في القرن العشرين[٨] . وهو زعم فيه شيء من الصواب وشيء من المبالغة في الوقت نفسه . وإذا ما تجاوزنا عما به من المبالغة،سنجد أن صوابه يرتوي من تماسك بناء هذه الرواية الكبيرة وثراء رؤيتها وجدة أسلوبها ومغامرتها الفذة في وعي مجموعة متنافرة من الأخوة،التي تبدو منولوجاتها وكأنها منولوجات أغراب لا ألفة بينهم،ولا حتى معرفة ولكنها تنطوي جميعا ، على المستوى التحتي العميق ، على وحدة تربط بين هؤلاء الأخوة المتنافرين بحبل سري متين .

وتنطوي رواية «الصخب والعنف» ، مثلها في ذلك مثل أي عمل أدبي كبير ، على مستويات متعددة من المعنى ، كما أنها تتميز برحابة أفقها بالصورة التي تمكنها من تدعيم أي عدد من التفسيرات والتأويلات النقدية المتخصصة وتبريرها فنيا . وهذا هو ما حدث بالفعل على امتداد مسيرة النقد الثرية في التعامل مع هذه الرواية الكبيرة . فهاهو جان بول سارتر يفسرها على أنها رواية ميتافيزيقية،تدور حول فكرة الزمن باعتباره فاعلية يختنق تحت ضرباتها عالم يموت من الشيخوخة . فزمن فوكنر زمن مشوش،«إنه ذلك الحاضر الذي يستحيل علينا أن نعبر عنه، والذي ينبجس من كل مكان . وتلك الغزوات المفاجئة التي يقوم بها الماضي، وذلك النظام العاطفي الانفعالي المعارض للنظام العقلي والإرادي .. وتلك الذكريات ، تلك الهواجس المسيطرة الممسوخة المتقطعة . وتلك التقلبات القبلية .. إن الماضي لا يمضي أبدا ـ مع الأسف ـ وهو أبدا هنا بكل سيطرته وسطوته . إن الإنسان لا يفلت من العالم الزمني إلا بالشطحات الصوفية»[٩] .

ويتفق جان بويون مع سارتر في أن الزمن هو موضوع الرواية الرئيسي ، ويرى أن مفهوم فوكنر عن الزمن في هذه الرواية ينهض على فكرة سطوة الماضي وسيطرته المطلقة على الحاضر بالصورة التي لا يشحب معها وجود الحاضر فحسب ، بل يذوي تماما ويتحول إلى عدم ، إلى لا شيء؛ لأن الماضي وحده هو الحقيقي ، وهو الكائن المستحيل الذي تستمر كينونته بعد انصرامه وزواله[١٠] . أما إيرفينج هاو فإنه يرى أن «الصخب والعنف» رواية اجتماعية تصور تحلل أسرة وتدهور الجنوب الأمريكي[١١] ، بينما يرى مالكولم كاولي أنها رواية نفسية تحاول تصوير فاعلية العناصر المختلفة الفاعلة في اللاشعور الفردي.ومن هنا فإن شخصياتها الأساسية الثلاث ، كوينتين ، وجاسون ، وبنجي ، تمثل المفاهيم الفرويدية الأساسية للاشعور الفردي، وهي الأنا العليا ، والأنا ، والهو على الترتيب ، بينما تمثل الأخت كادي وابنتها قوة الشهوة الجنسية التي يسميها فرويد باللبيدو[١٢] .

ويرى مايكل ميلجيت أنها رواية تدور «حول الحقيقة المحيرة المراوغة المتعددة الوجوه والتبديات ، أو على الأقل ، حول نزعة الإنسان الدائمة ، والضرورية ربما ، لأن يجعل من الحقيقة شيئا شخصيا أو ذاتيا . فكل إنسان يستوعب بعض أجزاء الحقيقة، ويتمسك بهذا الجزء كما لو كان هو الحقيقة الكاملة . وبوسعه أن يحوله إلى رؤية شاملة للعالم ؛ رؤية جامعة مانعة بصورة قاطعة، وبالتالي رؤية وهمية ومضللة إلى أقصى حد»[١٣] .

أما إدموند ڤولب فإنه يحاول إثبات أن محور هذه الرواية الأساسي هو البرهنة على أن فقدان الحب هو السبب الرئيسي في تحلل المجتمع الحديث ، وأن كل مظاهر التدهور الأخرى ، سواء الاجتماعية منها أو الأخلاقية ، ليست إلا أعراضا لهذه العلة الأساسية المدمرة،التي أجهزت على الجنوب الأمريكي ، والتي تبتدي في الرواية عبر ذلك الإحساس المرير بالفقدان الذي يذكرنا «بالأرض اليباب» لإليوت[١٤] . أما جاري ستونم فإنه يرى أنها رواية «تستهدف إثارة نموذج رؤيوي ، وأنها رواية تنهض على مجموعة من صور الغياب والفقدان،وعلى لوحات تشكيلية وأنماط من الانفعالات،تتضافر جميعها في خلق جوهر نقي مصفى للجمال والكلية»[١٥] .

كل هذه التفسيرات ، وتأويلات أخرى كثيرة ، تنطوي على قدر كبير من الإقناع والصحة . ومع ذلك لا يستطيع أي منها أن يستنفد خصوبة هذه الرواية الثرية ، أو أن يحيط بكل ما تطرحه من رؤى وقضايا في عمل نقدي واحد . إنها «كمسرحيات شكسبير العظيمة» التي تطرح علينا مجموعة كبيرة من

التفسيرات »[١٦]، وتستعصى فى الوقت نفسه على التحول إلى مجرد تفسير من هذه التفسيرات ، بل تظل دائما أثرى من كل محاولة من محاولات تفسيرها ، قادرة على البوح بما لم تبح به من قبل ، وعلى التفاعل مع الكثير من القراءات النقدية المختلفة .

ومع ذلك لا تطمح هذه الدراسة إلى تقديم تفسير جديد لرواية فوكنر المهمة تلك ، ولا حتى إلى محاباة أى من التفسيرات الكثيرة التى طرحها النقاد من قبل ، أو تبنى أى من التصورات المختلفة التى قدموها ؛ وإنما تحاول أن تكشف عن أثر هذه الرواية الكبيرة فى الرواية العربية . وتختارلتعرف بعض أبعاد هذا الأثر ، وتحديد مجال الدراسة معاً ، الروايات العربية الأربع التى ذكرتها من قبل . وهى روايات لأربعة من كتاب الرواية العربية هم : غسان كنفانى (فلسطين)،ونجيب محفوظ (مصر)،وجبرا إبراهيم جبرا (فلسطين ــ العراق) وعبده جبير (مصر) ، ينتمون إلى أربعة أجيال مختلفة ، وإلى ثلاثة بلدان عربية . كما أن الروايات نفسها تغطى الفترة الممتدة من ١٩٦٦ إلى ١٩٨٢ .

إذن فهذا الاختيار يستهدف البرهنة على أن تأثير هذه الرواية المهمة ليس وقفا على جيل بعينه من الروائيين العرب،أو حتى على بلد بعينه من بلدان الوطن العربى . وهو تأثير مستمر وفعال ومتنوع،يتميز بالخصوبة والتعدد . كما يستهدف أيضا البرهنة على أن مثل هذه الرواية الكبيرة تثير لدى كتاب مختلفين ، وفى فترات زمنية مختلفة ، استجابات متباينة،تكشف عن رؤية كل كاتب لهذه الرواية ، وتشى بطبيعة فهمه لها ، وتفسيره لرموزها وعالمها . ولكننا ــ لاعتبارات عملية خالصة ــ سنقصر عملنا المقارن على روايتى نجيب محفوظ وغسان كنفانى ، مؤجلين العملين الأخيرين إلى دراسة لاحقة.

لقد فهم كل كاتب من هؤلاء الكتاب الأربعة رواية فوكنر «الصخب والعنف» بطريقته الخاصة ، واستجاب لها فى عمله الإبداعى إستجابة متفردة؛ فلا يمكن أن نفترض أن هؤلاء الكتاب الأربعة قد تأثروا بنص موضوعى واحد ، وإنما تأثر كل منهم فى الواقع بفهمه الخاص لها ، أو بما يمكن تسميته بالقراءة الذاتية لهذا النص ، وبما تصوركل منهم أنه جوهر هذه الرواية الكبيرة ، وبما اختزنته ، ولا أريد أن أقول استوعبته ، ذاكرته الإبداعية من صورها ورؤاها ورموزها وأدواتها الفنية ، إلى الحد الذى يمكننا معه أن نزعم أن هناك أربعة تفسيرات ، وأربع قراءات ، وأربعة نصوص مختلفة، يمارس كل منها فاعليته فى رواية من هذه الروايات الأربع .

ومع أن رواية «**الصخب والعنف**» ظهرت لأول مرة بالإنجليزية عام ١٩٢٩ فإن ترجمتها العربية التى قام بها جبرا ابراهيم جبرا ــ أحد هؤلاء الروائيين الأربعة موضوع هذه الدراسة ــ لم تظهر إلى الوجود إلا عام ١٩٦٣[١٧] . وقد كانت وفاة وليام فوكنر عام ١٩٦٢ هى التى أثارت الاهتمام بأعماله فى العربية ؛ إذ شهد العام التالى لوفاته نشر الكثير من المقالات المؤلفة والمترجمة عن عالمه،وترجمة بعض المقابلات الأدبية معه، ونشر روايته الكبيرة «الصخب والعنف» بالعربية أيضا . ثم ما لبثت روايات أخرى أن ترجمت أيضا،مثل «سارتوراس» و«البعوض» و«قداس لراهبة» وغيرها .

وإذا ما قارنا فوكنر ببعض معاصريه من الكتّاب الأمريكيين مثل أرنست هنجواى أو چون شتاينبيك أو حتى هاوارد فاست وريتشارد رايت،سنجد أن أعماله قد عانت من الظلم والإهمال طوال حياته . وهذا لا يعنى أنه لم يذكر على الإطلاق بالعربية طوال حياته ؛ فقد ظهرت مقالات متفرقة قليلة عنه فى الأربعينيات والخمسينيات ، بل إن مقدمة جبرا إبراهيم جبرا الضافية لترجمته العربية لـ «الصخب والعنف» قد ظهرت كمقال فى عدد مجلة «الآداب» الخاص بالرواية فى يناير ١٩٥٤ .

ولهذا كان وليام فوكنر وأسلوبه المتميز فى القص الروائى، واعتماده على المنولوج الداخلى للغوص فى أعماق شخصياته المنزقة ، نوعاً من الاكتشاف الجديد للدوائر الثقافية الغربية فى الستينيات ؛ وما أدراك ما الستينيات فى العالم العربى ؟! حقبة زاخرة بالمتناقضات ، بالآمال العريضة والإحباطات الكبرى ، بالتغير والتقوض وقعقعة الانهيارات المدوية ، بالإنجازات والمنشآت، وترسيخ النظام المركزى القوى، والأب المركزى القوى ، وبالهزائم والرفض والاحتجاج وتفشى روح السخط وعدم الرضى بين الشباب، وسيطرة الإحساس بالضياع والاغتراب وعدم التحقق . فالستينيات ضريح الآمال المحبطة، والأحلام الكبيرة التى وئدت قبل أن تتحقق . وهى عقد الاسترابة والمخاوف الغامضة ، وارتفاع مقارع التحريم فى وجه كل صوت يخرج على نغمة الامتثال القطيعى ، وانتشار قضبان الصمت المرئية واللامرئية وتغلغلها فى أغوار النفوس . وهى زمن الحلم الاشتراكى الكبير،وارتفاع أصوات المقهورين الذين طالما وطئت أصواتهم وديست مصالحهم ، ارتفاع أصواتهم فحسب ، إذ لم يتحقق شىء كثير من حلمهم العصى الموءود.

فى هذا المناخ الذى تتجاور فيه المتناقضات وتتضخم فيه الاسترابة ، يختفى الوضوح وينتشر الإبهام والغموض ، ويحتاج الكاتب إلى تطوير أدواته وتغيير أساليب تعبيره لاستيعاب هذه الحالة الجديدة . وقد كان اكتشاف رؤى فوكنر وأدواته الفنية فى هذه الفترة بالذات من الأمور المهمة . ليس فقط لأنها مكنت الكاتب العربى من استيعاب هذه الفوضى الروحية والحضارية التى دفعته إلى صحراواتها الكثيبة تناقضات الستينيات وصبوات إنسانها المقهور ، ولكن أيضا لأنها قدمت إليه عالما أدبيا قادرا على سبر أغوار هذا الإحساس المرير بالضياع والفقدان ، ضياع الماضى دون تحقق الحلم ، وفقدان الأمان والتحقق .

لا غرو أن يكون غسان كنفانى ، أكثر الكتاب العرب خبرة بالضياع والفقدان وممارسة لعذابه ، أول من اكتشف هذا المنجم الفنى الخصيب واستفاد بإنجازاته الفنية وكشوفه المضمونية على السواء . فقد كانت ترجمة «الصخب والعنف» نوعا من الاكتشاف بالنسبة له ، لأنها أتاحت له ، ولغيره من الكتاب العرب فيما بعد ، فرصة مواجهة الكثير من الرؤى والأدوات الفنية التى كانت فى حاجة إليها،والتى كان عليه مكابدة اكتشافها بنفسه أو بالأحرى إبداعها .

والواقع أن هناك أكثر من دليل على أن الكتاب العرب ـ باستثناء جبرا إبراهيم جبرا، الذى قام بترجمة «الصخب والعنف» إلى العربية ـ قد قرأوا هذه الرواية المهمة ، لا فى أصلها الإنجليزى ، وإنما فى ترجمتها العربية . وبعض هذه الدلائل مباشر وبعضها الآخر غير مباشر . فقد علق غسان كنفانى على الرواية فى إحدى مراجعاته الأسبوعية التى كان يكتبها فى جريدة المحرر إبان صدور ترجمتها العربية . أما نجيب محفوظ فإنه أشار فى واحد من الأحاديث الأدبية المهمة التى أجريت معه بعد صدورها إلى قراءته لفوكنر[١٨] ضمن القراءات المهمة التى أثرت فيه ، بينما لم يشر إلى اسم فوكنر على الإطلاق فى حديث مماثل أجرى معه قبل ظهور الترجمة العربية للصخب والعنف بأعوام قلائل[١٩] .

وتشير الملاحظة التوضيحية التى يثبتها غسان كنفانى فى مستهل روايته «ما تبقى لكم» إلى أهمية تغيير حجم الحروف الطباعية لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال فى تيار السرد الروائى المستمر إلى صلتها الوثيقة بالملاحظة التمهيدية الأولى من ملاحظتى جبرا إبراهيم جبرا فى مستهل ترجمته لرواية فوكنر . وكان لجوء جبرا إلى تغيير حجم الحرف الطباعى هو ترجمته ، أو بالأحرى حله العملى ، لعملية الانتقال من الحرف العادى إلى الحرف المائل italics فى الأصل الإنجليزى ثم العودة إلى الحرف العادى .. وهلم جرا . بل إن إشارة غسان كنفانى فى نهاية توضيحه إلى أن «تجارب سابقة من هذا النوع أثبتت أن مثل هذا العمل هو شئ لا مفر منه» توشك أن تكون إشارة واضحة إلى «الصخب والعنف» التى تكاد أن تكون العمل الوحيد الذى استخدم هذا الحل الشكلى لييسر على القارئ ملاحقة عالم يختلط فيه الزمان والمكان بشكل يصعب معه متابعة السرد الروائى بوضوح .

ومن الجدير بالذكر هنا أن جبرا إبراهيم جبرا الذى كان على علم بتاريخ «الصخب والعنف» النصى،والذى لابد أنه قد اطلع على الخلاف الذى نشب بين فوكنر ووكيله الأدبى بن واسون Ben Wasson حول استخدام الحرف المائل ، حينما استبدل واسون بالحرف المائل وضع مسافات بين الأسطر عندما يتغير الزمن أو الصوت الروائى . وهو تغيير رفضه فوكنر وأصر بدلاً منه ، وبعد مناقشة ضافية عن دوافع استخدامه لحيلة تغيير الحرف الطباعى ومنطقه فى ذلك[٢٠] ، على التخلى عن تلك المسافات البيضاء بين الأسطر،والعودة إلى مسألة تغيير الحرف الطباعى .

ولأن جبرا إبراهيم جبرا كان واعيا بهذه المشكلة،قدم فى ترجمته لرواية فوكنر «الصخب والعنف» الحل الذى أصر عليه فوكنر،وهو تغيير الحروف الطباعية للإشارة إلى تغير الصوت أو الزمن الروائى . أما فى روايته «السفينة» فإنه لجأ إلى الحل الذى اقترحه واسون ورفضه فوكنر،وهو استعمال المسافات الفاصلة البيضاء للإشارة إلى لحظات التغير فى السرد الروائى . أما غسان كنفانى الذى لم يكن فى الغالب على دراية بوجود حلين شكليين لهذه المشكلة ، وإنما تعرف فقط على الحل الذى ظهر فى الترجمة العربية (للصخب والعنف) ، فقد تبنى هذا الحل فى روايته ، وتبنى أيضا مسألة تقديمه والاعتذار عنه من الرواية الفوكنرية أيضاً .

وإذا ما تجاوزنا هذه القرائن والتفاصيل ، وانتقلنا إلى رواية غسان كنفانى «ما تبقى لكم»،سنجد أن دينها لرواية «الصخب والعنف» دين فادح ، إذ يمكننا اعتبار «ما تبقى لكم» فى أحد مستويات التحليل إعادة صياغة لعالم «الصخب والعنف» ورؤاها ، تبلغ فى بعض الأحيان حد الاقتباس المباشر أحيانا ، الإبداعى أحيانا أخرى ، للقسمين الأولين من «الصخب والعنف» ، أى قسم بنجى وقسم كوينتين . فقد أعاد كنفانى صياغة صور فوكنر وأخيلته ورموزه وشخصياته وأساليبه البنائية وموضوعه ، دون أدنى إشارة إلى الأصل الذى سطا عليه ، وحاول من خلال عملية تمويه بارعة أن يطوع كل هذه الأدوات الفوكنرية لموضوعه،إلى الحد الذى انطلت معه خدعته الماكرة على معظم الذين تناولوا روايته بالدرس والتحليل فلم يشر أى منهم إلى صلة الرحم التى تربط «ما تبقى لكم» بـ «الصخب والعنف» بأكثر من وشيجة .

وينبهنا غسان كنفانى فى توضيحه التمهيدى القصير فى مستهل روايته إلى أن الأبطال الخمسة فى هذه الرواية ، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء ، لا يتحركون فى خطوط متوازية أو متعاكسة ، كما سيبدو للوهلة الأولى ، ولكن فى خطوط متقاطعة تلتحم أحيانا الى حد تبدو وكأنها تكون فى مجموعها خطين فحسب . وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمان والمكان،بحيث لا يبدو هناك أى فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة ، وأحيانا بين الأزمنة والأمكنة فى وقت واحد .[٢١] وهو تنبيه لا يلفت نظرنا إلى أبطال الروايه فحسب،وإنما إلى تقنيتها الفنية التى يوشك وصف الكاتب لها أن يكون وصفا لتقنية «الصخب والعنف» وخطوطها المتقاطعة ، وأزمنتها وأمكنتها المتداخلة .

وإذا ما تناولنا شخصيات الرواية الخمس بترتيب معكوس سنجد أن الصحراء هى صياغة كنفانى لرمز الماء فى قسم كوينتين من رواية فوكنر . فالماء يمثل بالنسبة لكوينتين ، الذى ينتحر بالماء فى نهاية هذا القسم ، البراءة والنقاء والهدوء والسكينة ، أو بالأحرى الموت . ويمثل أيضا الخطر والغواية والامتلاء بالأسرار ، بسمكته التى لا تصاد أبداً « لقد مضى عليهم وهم يحاولون صيد هذه السمكة خمس وعشرون سنة »[٢٢]، وبهدوئه الذى لا يكشف عن دخيلته مهما أصغى اليه كوينتين « وجلست هناك .. مصغيا إلى الماء غير مفكر بشىء »[٢٣]. فالماء لا يفضى بسره أبدا ؛ إنه يطوى الآخرين فى أعماقه الملغزة مع هذه الأسرار،ويشملهم بالهدوء والسكينة ،ويحولهم إلى قرين لصفحته البيضاء فلا يفكرون بشىء سواه !

وتوشك الصحراء أن تمثل هذا كله بالنسبة لحامد « وفجأة جاءت الصحراء .. مخلوقا يتنفس على امتداد البصر غامضا ومريعا وأليفا فى وقت واحد ... واسعة وغامضة ، ولكنها أكبر من أن يحبها أو يكرهها . لم تكن صامتة تماما . وقد أحس بها جسدا هائلا يتنفس بصوت مسموع »[٢٤] . إذن فالصحراء بالنسبة لحامد تمثل الخلاص والخطر معاً . إنها رمز النقاء والرحابة والسكينة أيضا ؛ وهى ـ أيضا ـ ليست صامتة ، ولكنه ما إن يصغى إليها حتى يبدد زمنه فى الإصغاء دونما طائل كما فعل كوينتين ، ويبدد قدرته على التفكير أيضا .. بل إنها تبدو فى بعض اللحظات وقد اكتست باستعارات مائية ؛

« وأمامه على مد البصر تنفس جسد الصحراء ، فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها ... مستشعرا ذلك الإحساس الذى كان يملؤه دائما حين كان يلقى بنفسه فى أحضان الموج ، قويا وضخما،ويتدفق بصلابة لا تصدق ولكنه مملوء ، أيضا ، بالعجز المهيض الكامل »[٢٥] .إنها لا تبدو متشحة بهذه الصور المائية فحسب ، ولكنها تأتى أيضا بعد مواجهة العجز والإحباط ؛ بعد فشل كوينتين فى مواجهة دالتون إيمز الذى لوث شرف أخته ، وبعد فشل حامد فى مواجهة زكريا الذى لوث شرف أخته مريم ـ تأتى لتمسح ـ بقدرتها المطهرة ـ عن البطل هذه الإهانة ، وتزيل معها صورة الواقع الذى يختفى فى رحابتها القادرة على ابتلاع كل شىء . فهذه البرية المترامية الأطراف هى النقيض الكامل للعالم القذر الذى يهرب منه البطل،والذى لا يستطيع أن يوطن نفسه على القبول بمواضعاته الشائهة . وهى برية غير قادرة على تقديم الغفران أو خلق البدائل أو إعادة العالم المقلوب إلى وضعه الصحيح . إنها قادرة ـ فقط ـ على إزالة الواقع من أمام عينى البطل ، لا بتدمير هذا الواقع وإنما بإغراق البطل فى طوايا حمايتها الخادعة .

صحيح أن الصحراء لم تقتل حامدا كما استلت المياه حياة كوينتين ، ولكنها لم تهبه الحياة أيضا،ولا قدمت له الخلاص .

لقد بقى حامد معلقا على صليبها المفتوح فى نهاية الرواية ،أما هى فقد بدت « تحت الكثبان المسطحة التى لا نهاية لها أشد صمتا وانتظارا »[٢٦] . لا تقدم الخلاص ولا تملك أن تكشف له عن حقيقة ما يدور فى الواقع الذى حجبته عن البطل أو حجبت البطل عنه ، الذى أخذ يبحث لنفسه عن طريق خلاصه من خلال فعل مريم الذى يغسل عن حامد العار،ويعمق سلبيته فى الوقت نفسه .

ويبقى حامد فى نهاية الرواية غارقا فى أحضان الصحراء التى تحميه وتهدده فى الوقت نفسه ؛ يبقى مع الجندى الإسرائيلى ، مع اللغز ، مع تلك السمكة التى لم يستطع أحد أن يصيدها طوال خمسة وعشرين عاما فى رواية فوكنر ، والتى لم يستطع أحد أيضا أن يظفر بالجائزة القيمة التى وعد بها من يصيدها . وإذا كان من المنطقى أن تثير الجائزة أحلام الكثيرين ؛ فإن جائزة حامد ، هى بالأحرى خلاصه الذى لن يتحقق إلا بعبور الصحراء ، عبر مظهرها الخطر الذى سيؤهله للحصول على الجائزة . لكن ترى هل من الممكن أن ينجح حامد فى الفوز بجائزته ، بخلاصه؟ إن الرواية تنفى هذا الاحتمال،برغم شرك النهاية المفتوحة ، وذلك لأنها تضع أملها لا فى حامد المعلق على صليب الزمن فى البرية ، وإنما فى حامد الجديد الذى سيولد من فعل مريم ، من أصلاب الجبن والعجز والتمرد على الخيانة .

وإذا انتقلنا الآن إلى الساعة ، أو الزمن ، سنجد أنها رمز أساسى فى رواية فوكنر، إلى حد أن كلا من سارتر وبويون يعتبران الزمن هو الموضوع الأساسى فى (الصخب والعنف) . وفى قسم كوينتين ، وهو القسم الذى تأثر به كنفانى أكثر من غيره من أقسام رواية فوكنر ، يقوم صوت الساعة الملحاح بدور علامات الترقيم التى تعطى الأحداث المعنى والسياق ؛ إذ يجسد تدفق الزمن ولا معنى محاولة الإنسان للسيطرة عليه أو التحكم فيه ، أو حتى استيعاب منطقه البالغ التعقيد .

والساعة رمز جوهرى مهم فى رواية فوكنر ، تنهض عليه كل رؤى قسم كوينتين الأساسية . ومن هنا فإن قسم كوينتين يبدأ بتقديمها فى طقس يربطها بالطبيعة والتاريخ معاً :

« عندما سقط ظل عارضة الشباك على الستائر كانت الساعة ما بين السابعة والثامنة . لقد أفقت إذن فى الوقت المطلوب ثانية ، وأنا أسمع الساعة . كانت تلك ساعة جدى . وعندما أهدانى إياها أبى قال : كوينتين ! ، إنى أعطيك ضريح الآمال والرغبات كلها .. إنى أعطيك إياها لا لكى تذكر الزمن ، بل لكى تنساه بين آونة وأخرى . فلا تنفق كل ما لديك من طاقة محاولاً أن تقهر الزمن ، لأنه ما من معركة ربحها أحد . قال أبى . بل ما من معركة حارب فيها أحد ؛ فالميدان لا يكشف للمرء إلا عن حماقته ويأسه . وما النصر إلا وهم من أوهام الفلاسفة والمجانين . »[٢٧] .

منذ البداية يربط فوكنر بين الزمن الطبيعي الذي تجسده الساعة الشمسية بسقوط ظل عارضة الشباك على الستائر ، وبين الزمن الحسابي الذي تمثله الساعة . ثم يجعل من انحدار الساعة إلى البطل عملاً من أعمال التوريث الطقسية المصحوبة بالوصايا والتواريخ وحكم الأقدمين . وهو يقدمها له مع أنها «لن تنسجم مع حاجاتك الشخصية أكثر مما انسجمت وحاجات جدك أو أبيه[٢٨]» . إنها ككل المواريث،عبء قبل أن تكون أي شيء آخر . وتتجلى أهميتها الرمزية من خلال وظيفتها المعكوسة «إني أعطيك إياها لا لتتذكر الزمن بل لكي تنساه » . إنها أداة لقياس الوقت تطمح إلى إلغاء المادة التي تقيسها . وحينما تفشل هذه الساعة في إلغاء الزمن، يعمد كوينتين إلى تشويهها دون أن ينجح كلية في إيقاف دقاتها الملحاحة العنيدة الاستبدادية التي تطارده طوال يومه الأخير في هذه الحياة . فكل دقة من هذه الدقات الاعتباطية العنيدة تقربه من تلك النهاية المنطقية الحمقاء لكل الحيوات ولكل الصبوات والخبرات البشرية : الموت .

هذه الدلالة الفوكنرية للزمن هي ما يرمز إليه الزمن في «ما تبقى لكم » أيضا . فالبطل يصارع الزمن ويعاني من طاقته التحكمية الاعتباطية التي لا تعبأ به ولا تهتم بمكابداته . إنه يحاول أن يتخلص من الساعة مثل كوينتين فيلقي حامد ساعته في الصحراء ، ولكنه لا يستطيع أن يهرب من فلك الزمن الذي يتلبس الطبيعة ذاتها، ويعلن عن زحفه المتواصل الوئيد عبر تبدياتها . فكل شيء حوله حتى في هذه الصحراء القاحلة يذكره بالزمن . وتنوب أشعة الضوء عن حركة عقارب الساعة الاعتباطية في تذكير البطل كل لحظة بوقوعه في أنشوطة الزمن التي لا فكاك منها .

وكما فعل فوكنر في «الصخب والعنف» يضع غسان كنفاني زمن الساعة الطبيعي التعسفي في مواجهة الزمن الفردي الذاتي النسبي ، الذي لا يقل تعسفا واعتباطية عن الزمن الطبيعي . ومن خلال الجدل المتوتر بين هذين الزمنين تنهض الدلالات الرمزية والقيمة المعنوية للزمن في كلتا الروايتين . فالزمن في كل منهما قيمة مدمرة فاعلة لا يفلت شيء من معولها القاسي الذي لا يرحم . فإزاء الزمن ليس ثمة خلود ولا قيم مثالية باقية ، كل شيء في الحياة عرضة لقوة الزمن المدمرة ، كل شيء : الرجال وأحلامهم ، ومثالياتهم تتآكل جميعا بفعل دقات هذه التروس الرتيبة الملحاحة . ومع ذلك ، أو بالرغم من ذلك،يضع غسان كنفاني بطله في مواجهة قوة الزمن التي لا تقهر . يتحداها ، ويظل في النهاية معلقا على صليبها الأبدي .

ويحاول كنفاني أن يرتفع بعنصر الزمن في روايته إلى مستوى رمزي . إنه ينبهنا إلى أن الساعة هي أحد أبطال روايته الخمسة . ويحاول أن يضع مصير بطله في أيدي هذا الزمن الذي لا يعبأ عادة بمصائر البشر ، وأن يجعل الساعة ضريح الآمال والرغبات البشرية ، كما يقول فوكنر من خلال تأسيس علاقة مفتعلة وقسرية بين ساعة الحائط القديمة المعلقة في الدار وبين الماضي ، ومن خلال تقديمها إلى المشهد بصورة فيها بعض الإبهام والإلغاز :

«كان يحملها بذراعيه،وكانت .. ثقيلة جدا .. تشبه نعشا صغيرا .. كان المسمار مثبتا مباشرة أمام سريره فعلقها .. وأخذ يحركها ببطء وكأنه يصوبها تصويبا . وفي اللحظة التالية بدأت تدق ، ولاحظنا معاً أن دقاتها المعدنية تشبه صوت عكاز مفرد ...

ــ بكم اشتريتها ؟

ــ لم أشترها ، سرقتها !

ومنذ ذلك اليوم وهي معلقة هناك،تدق خطواتها الباردة كصوت عكاز مفرد بلا توقف.[٢٩] »

ومن خلال محاولة الربط بين بندولها المتحرك وبين الحركة البندولية لذراع الأب الذي حمل إلى البيت مضرجا بدمائه ، والذي أدى مصرعه إلى افتقاد الأسرة الأمن وإلى تشتتها وضياعها ــ من خلال هذا كله يحاول كنفاني أن يكسب ساعته بعض الدلالات الرمزية حتى يشف إقحامها المستمر في الحدث بدلالات عدة . وقد نجح كنفاني إلى حد ما في أن يحول الساعة إلى قوة فاعلة في نهاية روايته ، حيث تلعب دقاتها الملحاحة دوراً واضحاً في تعميق التناقض بين ما يجري داخل مريم ، وما يحدث لحامد من ناحية ، واستجابة زكريا لهذا كله من ناحية أخرى ، وفي تخليق الفعل الذي طالما أراد البطل اجتراحه ، غير أن مريم هي التي فعلته نيابة عنه : فعل القتل ، قتل زكريا .

وزكريا هو أقل شخصيات «ما تبقى لكم» أهمية ، وأقلها إثارة للاحترام . وهو في الوقت نفسه النسخة الكنفانية من شخصية جاسون في رواية «الصخب والعنف»،الذي يجسد صورة الإنسان في أحط درجاته . إنه لا يعبأ بشيء ولا يهتم بغير المظاهر الخارجية،ويحول كل شيء إلى قيمته المادية النقدية . وزكريا ، كجاسون ، جاهل ، أناني ، فظ ، يمتلئ عقله بالآراء والأحكام الجاهزة . وهو يختلف عن الآخرين في أنه يحاول أن يقطع صلته بالماضي،وأن يعيش الحاضر بطريقة فيها الكثير من البرجماتية وضيق الأفق .

وزكريا هو الشخص الذي يلوث شرف حامد ، غير أن علاقته بحامد تنطوي على عناصر تماثل علاقة كوينتين بدالتون إيمز الذي ثلم شرف أخته ، وعناصر تتضاد مع هذه العلاقة في الوقت نفسه . إن حامداً يريد أن يقتل زكريا كما أراد كوينتين أن يقتل دالتون إيمز ، ويفشل في تحقيق ذلك كما فشل كوينتين . غير أن فشله لا يعود إلى شجاعة خصمه كما هي الحال مع دالتون إيمز في «الصخب والعنف»،ولكن على العكس بسبب ضعته

ودونيته . فزكريا هو النقيض الكامل لدالتون إيمز . ولابد من الإشارة هنا إلى أن التأثر يعبر عن نفسه من خلال التناقض الكامل بقدر مايسفر عن نفسه عبر التماثل أو التطابق الكامل . فدالتون هادئ شجاع قوى ورحيم ؛ أما زكريا فإنه عصبى مهزوز جبان ضعيف وشرير . إنه أقرب إلى جاسون منه إلى دالتون إيمز . غير أنه يشبه دالتون إيمز فى أن الكاتب لا يعطيه دوراً فى عملية القص ، فلا يوجد صوت روائى له ، ولا تروى أى من الأحداث من وجهة نظره ، ولا نسمع شيئا على لسانه مباشرة ، اللهم إلا ماترويه الشخصيتان الأساسيتان اللتان تتعاملان معه ، واللتان تقدمان من وجهة نظرهما مايدور أمامنا من وقائع وأحداث ؛ فليس لزكريا منولوج خاص به ؛ إننا لا نسمعه ، وإن كنا نسمع عنه .

أما إذا انتقلنا إلى مريم فإننا سنجد أننا إزاء الشخصية الأساسية فى كلتا الروايتين . فمريم هى النسخة الكنفانية من كادى فى «الصخب والعنف» . ومع أن كادى لا تظهر كثيرا على مسرح الأحداث فى رواية فوكنر إلا أنها المحور الذى يدور حوله عالما بنجى وكوينتين . والواقع أن كادى الغائبة تلعب الدور الرئيسى فى كلا العالمين ؛ لأنه ما إن يغيب المحور حتى يعانى العالم من التصدع . وفى رواية فوكنر لا نتعرف على كادى واحدة وإنما على اثنتين ، أو بالأحرى على صورتين متباينتين لشخصيتها . فكادى التى يقدمها لنا بنجى تختلف عن تلك التى تطل علينا من منولوج كوينتين ؛ إذ يمثل فقدان بنجى لكادى فقدانه للأم الحقيقية الوحيدة التى عرفها ؛ لأن كادى قد قامت له بدور الأم ، عندما أخذت على عاتقها الاضطلاع بالواجبات الأمومية التى تخلت عنها أمه الحقيقية السيدة كمبسون . ويمثل فقدان كادى أيضا بالنسبة له فقدان المرعى ، أو على الأقل يرتبط به .

وقد فصل غسان كنفانى صورتى كادى فى روايته ، فقامت الأم الغائبة بدور كادى التى يقدمها لنا بنجى ؛ لأن غيابها يمثل بالنسبة لحامد ما يمثله غياب كادى لبنجى . لقد أخذت معها عندما اختفت كل القيم والمعانى الجميلة فى عالمه . أخذت معها الإحساس بأن العالم مرتب ومنظم ومنطقى ، واختفى معها الإحساس بالاتساق مع العالم والأمن فيه ، وتركته وحيداً بلا سند ولا صدر يمنحه الحب والحنان . ومن هنا فإنه يردد شيئا شبيهاً بصرخات بنجى كلما اصطدم بجدار العالم الأصم «لوكانت أمك هنا» ! هذه الصرخة الملتاعة التى تعبر عن إحساسه بالضياع ، وعن أن العالم قد تخلى عنه عندما حرمه من أمه . وكما يرتبط غياب كادى بضياع المرعى فى «الصخب والعنف» ، يرتبط غياب الأم فى «ما تبقى لكم» بضياع الوطن ، بضياع فلسطين .

أما بالنسبة لكوينتين فإن كادى تمثل شيئا آخر . إنها لا تمثل الأم بل الحبيبة المحتملة والمستحيلة معاً . ولذلك فإنه لا يستطيع أن يفهم أو يهضم مسألة أن تعطى نفسها ، راضية ، لرجل آخر . ويحول حياتها الجنسية إلى حالة بيرونية من الخطيئة الأخلاقية . ولأنه يتوق إلى البرهنة على خطر آراء أبيه بهذا الصدد ، فإنه يتشبث بالأسس الأخلاقية للخرافة الجنوبية ، تلك التى تقول إنه إذا أخطأت امرأة فلابد أن يكون ذلك بسبب أن الرجل كان أقوى منها وأجبرها على ذلك . ومن هنا فإنه كأخ وفى لابد أن يثأر لشرفه المثلوم ، وأن يبادر بقتل من لوث شرفه .

غير أن كوينتين يبوء بالفشل حينما يخرج هائجا لمواجهة دالتون إيمز والانتقام منه لشرفه المهيض . ذلك لأنه يجد فى دالتون صورة لرؤيته النموذجية أو المثالية عن ذاته كما يريدها أن تكون إنه هادئ ، شجاع ، عاقل ، دمث ، رابط الجأش ، شفوق ، قوى . ومن هنا لا يستطيع كوينتين الحقيقى أن يرتفع إلى مستوى كوينتين المثال ، ويعود بالفشل من هذه المواجهة ، طالبا من أخته أن تقر بأنه هو الذى ارتكب معها جريمة الزنا بالمحارم ، تلك الأسطورة البيرونية التى تؤكد لنا أنه ما عشق جسد أخته قط ، بل عشق فكرة ما عن شرف آل كومبسون ، وهو الشرف المحمول مقلقلا ومؤقتا على غشاء بكارتها الرقيق الدقيق ، كمن يريد أن يوازن مصغرا للكرة الأرضية الشاسعة على أنف فقمة مدربة ، وهو الذى ما عشق فكرة الزنا بالأخت ، فذلك أمر لا يقترفه أبداً ، بل تعشق فكرة مسيحية عن العقاب الأبدى لمثل هذه الخطيئة . وبذلك يستطيع هو نفسه ، عوضا عن الله ، أن يقحم نفسه وأخته فى الجحيم ، فيحرسها هناك إلى الأبد ، ويبقيها سليمة إلى الأبد ، وسط النيران الأزلية[٣٠] . من هذا نرى أن مأساة كوينتين تكمن فى أنه يريد أن يتحدى الزمن وأن يهزمه ، وفى أنه يرى الكلمات بوصفها قادرة على خلق الأفعال وليست مقلدة لها أو معبرة عنها . وحينما تفشل الكلمات فى أن تتحول إلى أفعال يزداد إحساسه باللامعنى وينتحر .

وصورة كادى التى تطل علينا من منولوج كوينتين هى المصدر الذى انبثقت منه صورة مريم فى رواية غسان كنفانى ؛ فقد أصبحت مريم ، وخاصة بعد ضياع الأم ، مركز عالم حامد . وهو يحس ، كإحساس كوينتين إزاء أخته ، بالمسئولية عنها والعجز عن الاضطلاع بهذه بالمسئولية معاً . ولأنها مركز عالمه ، فإن سقوطها يكتسب بالنسبة له معنى دراميا حاداً . ويكثف كنفانى من درامية السقوط عندما يربطه بزكريا ، الشخص الذى يحتقره ، والخائن الذى أغلق أمامه طريق التحقق ، طريق الانتقام للأب الذى أدى غيابه إلى تدهور العالم وتحلله . ومن هنا يصبح السقوط مأساويا ومضاعفا ، ويجهز هذا السقوط على كل ما بقى من استقرار أو منطق فى عالم حامد ، ويدفعه إلى خوض غمار الصحراء ، عله يسترجع مريم المفقودة .. مريم الأم ، مريم الأخرى على الجانب الآخر من هذا المطهر الصحراوى الذى طالما التهم العشرات :. عليه أن يعبر هذه الصحراء قبل طلوع

الشمس »، ومن هنا تتوتر أحداث الرواية كلها فى قبضة الزمن العاتية .

وعندما تخطىء مريم ، أو تسقط ، يتقدم زكريا للزواج منها قبل أن يسفر جنين الخطيئة عن نفسه . وزواجه منها يجلب إلى شخصيته بعض ملامح زوج كادى : هربرت هيد . الذى نجد أن مقابلته مع كوينتين كانت المصدر الذى استلهم منه كنفانى ذلك اللقاء المرير بين حامد وزكريا . وقد طلبت السيدة كومبسون (الأم) من هيد أن يعتبر كوينتين أخاه الأصغر . أما زكريا فإنه يدعو حامد بـ «الصغير»، بأسلوب لا يخلو من زراية واستهزاء .

وهناك تجاور واضح فى منولوج كوينتين بين صور الزواج والموت خلال رحلته ، أو بالأحرى جنازته الطقسية عبر المدينة فى آخر أيام حياته ، يوم أدائه مونولوجه . وهذا التجاور نابع من حقيقة أن زواج أخته كادى يسبب موته ويستحضر جنازته . أما فى «ما تبقى لكم» التى استبدلت بموت كوينتين هروب حامد ، فإن هذا التجاور يتحول إلى تجاور لصور الزواج والنزوح ، أو صور الزواج والهرب من نيران حرب ١٩٤٨ . وهو نزوح يعتبر بالنسبة للرواية نوعاً من الموت، ومصدرا لكل الشرور التى عانى منها حامد وقاست منها أخته . ومع أن ذكرياتها عن فلسطين الضائعة قليلة للغاية ، فإن فلسطين المفقودة تتحول بسر ضياعها ذاته إلى فردوس مفقود . وحامد هو أكثر الشخصيات معاناة من هذا الفقدان .

وحامد هو النسخة الكنفانية من كوينتين ؛ وهى نسخة تؤسس علاقتها بالأصل عن طريق التماثل والتناقض على السواء . فإذا كان هناك فى أعماق كوينتين إحساس عميق بخيبة الأمل والأسى ؛ لأنه أخفق فى أن يعرف أباه جيدا ، أو أن يقيم معه علاقة حقيقية وطيدة ، فإن هذا الإحساس نفسه يلوب فى وجدان حامد الذى يتأسى على ذهاب أبيه قبل أن تتوطد علاقته به . ذهب وذهبت معه كل أحاسيس الأمن والاستقرار . ذهب فانهار محور العالم وضاع منه المعنى . والأهم من هذا كله أنه ذهب دون أن يتعرف عليه حقا ، فوضع بذهابه الدامى هذا على كاهل حامد عبء الانتقام له وعبء النهوض بمسئولياته فى الوقت نفسه .

ويحاول حامد ، كما فعل كوينتين تماماً ، أن يوقف تدفق الزمن حتى يستطيع استيعاب فوضى العالم الذى غاب عنه الأب أو تخلى فيه عن مسئولياته للابن ، دون أن يؤهله للاضطلاع بهذه المسئوليات الجسام . غير أن الزمن لا يمكن أن يتوقف عن التدفق ، ومن هنا لا يجد مناصا من الاعتراف بأن العالم الوحيد الذى له معنى قد مضى إلى غير رجعة ، وأن الماضى هو القيمة وهو الاستحالة معاً ؛ فليس بالإمكان استرجاع هذا الماضى الذى انصرم . وساهم الوعى باستحالة استرجاع الماضى ولا معنى الحاضر فى تكثيف عجز البطل وتعميق إحساسه بالعجز والإحباط . إنه ، ككوينتين تماما ، يحاول أن يعبر عن إحباطات الزمن والتغير والتحلل التى لا تستطيع أخته إلا أن تعيشها وتتقلب على نيران الخبرة الحسية بها .

وهذا التناقض بين القدرة على التعبير عن شيء والاكتواء بنيران معايشته ومعاناته يرتبط بتناقض جوهرى آخر فى منولوج كوينتين ، وهو التناقض المعقد بين الواقع من حوله والعالم المثالى الذى مضى والذى يريد البطل استرجاعه ؛ التناقض بين الجوهر الدائم والعرض الوقتى المتغير . غير أن أسلوب تيار الوعى الذى يستعمله كل من فوكنر وكنفانى يخلط المثالى بالواقعى ، والحقيقى بالحلمى ، بطريقة توحى باستحالة تعايشهما أو تساوقهما معا ، وتضاعف العبء الملقى على كاهل الشخصية : عبء إيقاف الزمن وإستعادة الماضى الفردوسى المفقود . ويحاول حامد أن يحقق هذه المهمة المستحيلة ، لكن الرواية تنتهى به وهو يواجه العدو فى تيه الصحراء ، معه سكين ، ولكنه لا يستطيع أن يقتل بها الجندى الذى وقع فى قبضته ؛ لأنه العدو وضمان الأمن أو البقاء فى الوقت نفسه . وهذه هى مفارقة النهاية الدامية . وحامد على وعى شديد بهذه المفارقة ، وبخطورة وضعه وحرج مركزه ، ولكنه فى الوقت نفسه عاجز عن قتل الجندى ؛ إذ يبدو أنه يعانى ، مثل كوينتين ، من نزعة عاطفية مثبطة ومحبطة .

لكن حامد يختلف عن كوينتين الذى لا يتجسد عالمه المثالى فى صور موضوعية مجسدة ، والذى يصارع ليخلق أو ليستعيد صورة هذا العالم المثالى الذى يؤرقه الافتقار إليه . لأن عالم حامد المثالى عالم حسى ملموس كجراحه الحقيقية . إنه عالم يمد جذوره فى الماضى المفقود الذى تتوارد ندفه المأساوية الممزقة على وعيه ، وفى فلسطين الضائعة التى يرتبط بصور طفلية فيها قدر كبير من البراءة والنقاء والسذاجة معًا . غير أن حامد يتفق مع كوينتين فى الوعى بأن هذا العالم المثالى لا يمكن أن يتحقق فى الواقع الموبوء المحيط به ، وبأن كل الدلائل الواقعية تشير إلى أنه عالم محكوم عليه بالضياع الأبدى ، أو على الأقل تضعف باستمرار أى أمل فى تحقيق هذا المثال على الأرض ؛ لأنه ما إن تتخلق أجنة هذا العالم المثالى حتى يجهز عليها الواقع ويدمرها .

ويدفع هذا الوعى المأساوى كلا من حامد ، وكوينتين من قبله ، إلى المعاناة مما يسميه سارتر بالقلق الوجودى : حينما يعانى الإنسان إلى حد اليأس دون أن يستطيع الانتحار أو العثور على رؤية تضفى على العالم من حوله المعنى . صحيح أن حالة القلق الوجودى تبدو أكثر عمقا وإقناعًا عند فوكنر ، إلا أننا نلمس بعض سماتها عند كنفانى برغم أن حداثة بطله وضحالة ثقافته تجعلنا نشعر بأننا أمام شاب لم ينضج عقليا بعد ، ممتلىء برؤية فاجعة وحس بنوى بضرورة الانتقام لأبيه، ولكنه عاجز عن تحقيق هذا الانتقام أو فلسفة تلك الرؤية .

غير أن بناء رواية «ما تبقى لكم» يحاول أن يرأب صدع هذا العجز، بتعميقه للمفارقة بين حامد وزكريا، بالصورة التى تزيدنا وعيا بمأساة حامد ومأزقه، فخيانة زكريا لا تسد الطريق أمام حامد للانتقام لأبيه، ولا تنتزع من عالمه النبراس - سليم - الذى كان يستطيع أن يهديه إلى طريق التحقق فحسب، ولكنها تلوث مريم، رمز الماضى الحى. وتزداد هذه المفارقة حدة إذا علمنا أن حامد الجديد - ابن مريم - سيولد من أصلاب الخائن زكريا. فمريم التى تحمل جنين زكريا تتعهد بأن تسميه حامداً عندما يهرب حامد إلى الصحراء، مكررة بذلك ما فعلته كادى التى أصرت على أن تسمى جنينها عقب انتحار كوينتين - سواء جاء ولداً أم بنتا - باسم كوينتين. لكن مريم تؤمن فى سذاجة واضحة أن جنينها ولد، وأنها ستسميه حامد. وهى، كما هو الحال مع كادى، أكثر الشخصيات تلقائية وقدرة على الفعل والعطاء. ولذلك فإنها الشخصية الوحيدة الفاعلة فى الرواية، التى تحقق بعض رغبات حامد المحبطة، كما تحقق رغباتها هى أيضا.

غير أن دين غسان كنفانى لرواية «الصخب والعنف» لا يقف عند حدود الأحداث والشخصيات. ولقد لاحظنا أنه يستعمل الرموز والصور والاستعارات نفسها، وأنه يلجأ إلى البناء الفنى نفسه، وإلى استعارة معظم قواعد السرد الروائى التى وظفها فوكنر ببراعة فى روايته، واستعارة الوظائف نفسها أيضا؛ لأن فوكنر يوظف سرده الروائى المتميز فى نقل ما يريد أن يقدمه للقارىء عبر خلق لحظات كثيفة وثرية من التوتر الانفعالى وليس عبر السرد المتسلسل للحقائق أو الوقائع. كما أن الطبيعة الاجتزائية والمفتتة لهذا السرد تتضافر مع طريقة فوكنر فى ترتيب مادته الروائية فى كتل ومجموعات، لا تنهض علاقتها ببعضها على المنطق السببى، أو الترتيب التتابعى، وإنما على شاعرية التتابع الكيفى، وجدلية التماثل والتضاد، على خلق نوع فريد من التماسك البنائى الذى يعتمد على تفاعل العلاقات بين هذه الجزئيات والكتل والمجموعات بطريقة تخلق وحدة فنية مترابطة.

وهذا أيضا هو ما حاول كنفانى أن يفعله؛ لأن بناء المعنى فى روايته لا يعتمد على مهارات التقنية أو صياغات الصور الحاذقة، أو خلق الرموز الفنية الدالة، أو بلورة منظور السرد الروائى، أو تعدد هذه المنظورات بتعدد الشخصيات الفاعلة، أو استعمال بعض الأدوات الفنية الخاصة مثل تيار الوعى، وإنما يعتمد أساسًا على مدى توفيق كل هذه الإنجازات أو فشلها فى أن تكون جزءا عضويًا فاعلا فى وحدة واحدة متماسكة، كما هو الحال فى رواية فوكنر.

وهناك - أيضا - بالإضافة إلى هذا كله مسألة الزمن الروائى التى تشير أية معالجة مستأنية لها إلى أن غسان كنفانى لم يتأثر بفوكنر فحسب، وإنما سطا على زمنه الروائى برمته، بكل تداخلاته الشعورية، وشروخه المتعمدة فى التسلسل الزمنى، وطريقته الفريدة فى إدماج الأشياء المتذكرة فى قلب الواقع المعيش، وفى زرع الماضى فى تربة الحاضر، وأهم من هذا كله فى تبنى السرد الروائى ذى الصوت الأحادى تحت قناع الحيلة السردية التى توحى بتعدد الأصوات. وهناك أيضا هذا التشابه أو بالأحرى التطابق بين المشهد الافتتاحى فى «ما تبقى لكم» ومستهل منولوج كوينتين فى «الصخب والعنف». والوظيفة المماثلة لمسألة عذرية حامد وعذرية كوينتين، أو للرموز الثانوية فى العملين، كرمز السكين أو رمز النار. وهى كلها أمور تؤكد فداحة دين كنفانى لرواية فوكنر. ولا أريد هنا أن أستسلم لإغراءات تفصيل القول فيها؛ لأننى أريد أن أنتقل إلى الرواية التالية.

إذا انتقلنا إلى رواية نجيب محفوظ «ميرامار» سنجد أنفسنا بإزاء روائى أكثر تمرساً وخبرة، وأشد اقتداراً على استيعاب التأثر وهضمه وتمثله. ومع أن تأثره برواية فوكنر «الصخب والعنف» لا يقل قوة عن تأثر كنفانى بها، إلا أنه أقل وضوحاً وأكثر دهاء ولا مباشرة؛ لأن قدرته على الاستيعاب والأخذ عن فوكنر وتمثله أكبر بكثير، ولأنه استطاع أن يكسو ما نقله عنه بغلالة كثيفة من الأقنعة المحفوظية المتميزة، إلى الدرجة التى تدفع البعض إلى تصور أننا لسنا هنا بإزاء عملية تأثر أدبى، وإنما بإزاء عملية تناظر فى التجارب الحضارية والخبرات الفنية، نتج عنها هذا التماثل الواضح بين الروايتين، وإلى أن رواية «ميرامار» تظهر لنا مدى تغلغلها فى مسيرة نجيب محفوظ الروائية، وانتمائها إلى عالمه الفنى، بصورة تبدو معها كأنها خطوة طبيعية فى تطور نجيب محفوظ الروائى. فقد سبق له أن جرب، فى رواياته السابقة، استخدام ما يمكن تسميته بالصور البدائية من تيار الوعى. هذا فضلاً عن أن تشابه الموضوع، وهو تصوير تداعى عالم بأكمله بقيمه ومواضعاته ورؤاه، هو الذى أدى إلى تشابه أشكال المعالجة، وتماثل البناء والصياغات الأدبية.

غير أن هناك الكثير من القرائن التى تشير إلى أننا أمام عملية تأثر أدبى واضحة. ليس أقلها أننا نعرف أن نجيب محفوظ قد قرأ فوكنر وأشار إلى أعماله ضمن الكتاب الذين تأثر بهم، وأنه أبدى فى عدد من المناسبات إعجابه برواية «الصخب والعنف»، وخاصة بتكنيكها الفنى البارع، وأنه أشار إلى أنها من الأعمال التى نبهته إلى إمكانات المنولوج الداخلى الكبيرة فى السرد الروائى، ولكن، وهذا هو الأهم، لأن أية قراءة مستبصرة لرواية «ميرامار» تكشف لنا عن دين هذه الرواية الواضح «للصخب والعنف»، وعن أن مسألة التشابه بين الروايتين تعود إلى فاعلية عملية التأثر، دون أن يقلل ذلك من أهمية مسألة التناظر بين التجربتين الحضاريتين اللتين أفرزتا هاتين الروايتين.

ومن البداية نلاحظ أن «ميرامار»، مثلها فى ذلك مثل «الصخب والعنف»، رواية تهتم بجدلية العلاقة بين الماضى والحاضر بالطريقة التى يبهظ بها الماضى الحاضر ويتفاعل معه. إنها تقدم لنا حاضراً ينوء تحت وطأة الماضى ويعانى من عقده؛

حاضرا يصارع بلا جدوى لتحرير نفسه من قبضة هذا الماضى . ولا حاجة بى هنا إلى أن أؤكد أن مفهوم محفوظ عن ميراث الماضى التقليدى وعن فاعليته فى الحاضر يختلف عن مفهوم فوكنر . إن اهتمام محفوظ الأساسى منصب على الحاضر الذى يتداعى ، ويتهرأ تحت عينى الجميع الذين يبدو أن على عيونهم غشاوة فهم لا يفقهون مدى هذا التدهور أو دلالاته .

وفى أحد مستويات التفسير نجد أن الروايتين مرثيتان بليغتان ، إحداهما تبكى الماضى،أما الأخرى فتنوح على ما جرى للحاضر . غير أن كلتا الروايتين تتفقان على أن فقدان الحب وضياع الماضى إلى غير رجعة هما السببان الرئيسيان لتدهور المجتمع الحديث وانهيار عالمه القيمى المتماسك ، وعلى أن معظم أشكال التدهور والتحلل الأخرى ليست إلا أعراضا لهذين المرضين الكبيرين .

ويعتمد نجيب محفوظ ، كما فعل فوكنر ، على أسلوب المنولوج الداخلى فى بناء روايته ، فيتيح مثله لشخصياته الأساسية أن تروى كل منها الأحداث من وجهة نظرها . لكن مونولوجات نجيب محفوظ أبعد ما تكون عن المعنى الحقيقى للمونولوجات الفوكنرية؛لأنها تفتقر الى عفوية البوح الذاتى، وتلقائية التداعى الحر، وثراء المنولوج الداخلى ؛ ولأنها تعانى من قدر كبير من حضور المؤلف المقحم . إنها فى الواقع أقرب إلى السرد القصصى الموضوعى المكتوب فى قالب المتكلم ، والذى يطمح إلى تقديم وجهة نظر شخصية ما فى محاولة لجعل أبعاد الماضى المختلفة تلقى بوطأتها على الحاضر . ومع ذلك فقد استفادت هذه المنولوجات البدائية من إنجاز فوكنر الروائى فى «الصخب والعنف» ، وخاصة منولوج حسنى علام الذى يستخدم بعض الحيل البنائية التى استعملها فوكنر فى منولوج بنجى . كما استفادت «ميرامار» نفسها من التفسير النفسى الذى تنطوى عليه (الصخب والعنف) ، والذى يتعلق بالمفهوم الفرويدى الخاص بالأنا العليا ــ والأنا ــ والهو ــ والليبيدو .

غير أن أوضح أشكال التأثر برواية فوكنر فى «ميرامار» هو بناء الشخصيات . ففى «ميرامار» نجد أننا بإزاء سبع شخصيات : ثلاث منها تنتمى إلى الجيل المسن الكبير،وهى عامر وجدى وطلبه مرزوق وماريانا . وتقابل هذه الشخصيات الثلاث فى «الصخب والعنف»،شخصيات : الأب كومبسون، والخال مرى،والأم السيدة كومبسون . وأما الشخصيات الأربع الشابة : حسنى علام ، ومنصور باهى ، وسرحان البحيرى ، وزهرة،فإنها تقابل الأخوة كومبسون : بنجى وكوينتين وجاسون وكادى على الترتيب . هذا بالإضافة إلى أن مونولوجات الشبان الثلاثة تظهر فى «ميرامار» بنفس ترتيب مونولوجات الأخوة الثلاثة فى رواية فوكنر . أما زهرة التى تقابل كادى فليس لها منولوجها الخاص ــ برغم دورها المهم فى الرواية ــ تماما كما أن كادى فى «الصخب والعنف» ليس لها صوت روائى وإن كان لها دور روائى كبير .

ولا يكفى أن نجد هذا التطابق فى تركيبة الشخصيات الروائية . ولا يكفى أيضا تماثل الموضوع للبرهنة على تأثر نجيب محفوظ برواية فوكنر ، خاصة أن نجيب محفوظ قد ركز على الأبعاد الاجتماعية لعملية الانهيار والتحلل ، وهى سمة محفوظية بارزة لا علاقة لها برواية فوكنر ، وإن كان الجانب الاجتماعى واضحا فى «الصخب والعنف» إلى الحد الذى دفع إيرفينج هاو . إلى تقديم تفسير اجتماعى لها ، بل اعتبار هذا الجانب الاجتماعى هو جوهر الرواية برمتها[٣١] . غير أنه من الضرورى أن نتناول الشخصيات والأحداث بشىء من التفصيل حتى نتعرف على حقيقة العلاقة بين الروايتين،وعلى مدى دين محفوظ لرواية فوكنر .

وإذا بدأنا بالشخصيات المسنة الثلاث ، سنجد أنها كلها شخصيات هامشية ، فقدت فعاليتها وتنتمى حقيقة إلى عالم ذوى واحتضر ، وتركها وراءه غير قادرة على التكيف مع العالم الجديد الذى حل مكان عالمها القديم . فماريانا بنت الواقع الذى انقرض، تعانى فى حاضرها من أمراض الشيخوخة وأمراض الوهم والوسوسة،كالسيدة كمبسون تماما ، وتعيش مثلها فى أوهام الماضى تاركه عبء النهوض بأعباء العمل فى البنسيون لزهرة ، كما تركت السيدة كمبسون عبء منزلها للزنجية ديلزى . أما طلبه مرزوق فإنه قد فقد مع التغيير ثروته كما فقدها الخال مرى ؛ ومن هنا اندفع مثله إلى إغراق همومه فى سمادير الخمر . ومن الطبيعى أن تفقد شخصية من هذا الطراز الاهتمام بمن حولها أو تتجنبهم ؛ وهذا ما فعله كل منهما ، وإن كان مرى يقيم علاقة ود خاصة مع بنجى،الذى سمى فى أول الأمر باسم خاله مرى،ثم تغير اسمه بعد ذلك بسنوات إلى بنجى . والغريب أن طلبه مرزوق لا يقيم أية علاقات مع شبان (ميرامار)،اللهم إلا علاقة ود وتعاطف مع حسنى علام ، النسخة المحفوظية من بنجى .

أما عامر وجدى فإنه يتصل بالأب كومبسون عن طريق التماثل والاختلاف معا . فعلى عكس الأب نجد أن لعامر وجدى «مونولوجه» الخاص الذى يبدأ به الرواية وينهيها ، والذى يصل بجزئيه ما بين مونولوجات الشبان الثلاثة . ومن هنا فإنه يقوم بوظيفتى المدخل والخاتمة معاً . ويحاول نجيب محفوظ فى القسم الأول ، وهو القسم الأطول ، من «مونولوج» عامر وجدى أن يقدم عالمه بالطريقة التى تحث قارئه على تبنى وجهة نظر الشخصية الراوية للأحداث ، وأن يحقق نوعاً من التوازن الدقيق بين الماضى والحاضر ، وأن يقدم كلا منهما وقد انعكست صورته على مرايا الآخر فأرهفت وعينا بتفاصيل كل منهما وبتناقضاته الحادة مع الآخر .

وفى قسم عامر وجدى نجد أن الماضى ينبثق فجأة وكأن بعض الكلمات أو الأحداث قد لمست زناد رصاصاته فانفجرت مقاطعة الحاضر ، لا بطريقة عفوية وإنما بطريقة فيها الكثير من القصد والعقلانية . ومثل بنجى الذى يدخل قارئ فوكنر فى تلافيف الماضى ويقذف به فى دوامته المدوخة ، نجد أن عامر وجدى هو أكثر شخصيات «ميرامار» قدرة على تقديم الماضى للقارئ . صحيح أن فوكنر استطاع من خلال وعى بنجى الطفلى أن يرتفع بالماضى إلى مستوى الحاضر،وأن يساويه به،وأن يذوب الاثنين معاً فى تيار من الخبرات الاعتباطية ، وأن يكسبه من خلال تلقائية بنجى وطفليته نوعاً من الحضور والصلادة . لكن نجيب محفوظ استعاض عن هذا كله بعقلانية وجدى الجافة، وبرؤيته الممرورة التى تحاول أن تتخفى وراء أقنعة من الأبوة أو الحس الصوفى . ومن هنا أخفق فى أن يحقق للماضى هذه الحيوية والفاعلية والحضور الذى خققه فوكنر، وكرست طريقة تقديم الماضى فى لحظات استراتيجية دالة ومختارة بوعى واضح للتعليق على الحاضر،أو الزراية به،أو إبراز عبثية كرست هذا الإخفاق . صحيح أننا نجد فى تقديم عامر وجدى للماضى قدراً كبيراً من الاتساع والشمول الذى يمتد من ثورة ١٩١٩[٣٢] ، ومحنة ١٩٢٥[٣٣] ،وأزمة حزب الشعب عام ١٩٣٠[٣٤]، واضطرابات الطلبه فى الأربعينات[٣٥]،إلى أحداث الثورة المختلفة حتى بداية الستينيات[٣٦] ، غير أن هذا الاتساع ذاته،برغم ضيق الرقعة الروائية،قد ساهم مع محاولة تبرير الماضى العقلانية فى شحوب صورة هذا الماضى وافتقارها إلى التوهج والحيوية .

وهذا كله يوشك أن يكون نقيض ما فعله فوكنر فى قسم بنجى الذى يتميز السرد الروائى فيه باللامباشرة والشاعرية ، والذى يؤدى افتقاره إلى المشابهة مع الواقع إلى أن يظهر هذا الماضى وكأنه وحدة متميزة لها وجودها الخاص ومنطقها المتفرد، وليست مجرد تعليق على الحاضر . إن بنجى لا يقدم لنا أية وقائع، ولا يستدعى أية تواريخ ، ولكنه يقدم لنا دفقات من الصور والنبضات والمشاعر التى نكتشف فى نهاية فوضاها الشاعرية الغريبة أن فوكنر قد نجح فى استحضار عالم بأكمله من الماضى بتاريخه الاجتماعى ومواضعاته وقيمه وصبواته وهمومه . أما عند محفوظ فإن عامر وجدى لا يعدو أن يكون صوتا ناعبا من الماضى ، يعلق على الحاضر مستهدفا إدانته ، دون أن ينجح كثيرا فى كسبنا إلى وجهة نظره الغقلانية المتميزة .

أما «مونولوج» حسنى علام الذى يجيء مباشرة بعد القسم الأول من «مونولوج» عامر وجدى فإنه يحاول أن يقدم لنا الجانب الآخر فى مونولوج بنجى ، الجانب الحسى ، البصرى ، الذى يقدمه لنا عقل يهرب من قيود العقلانية . إن حسنى مثل بنجى تماما ، همه الأول إشباع حاجاته العضوية . وهو لذلك يرى نفسه مركز العالم الذى ترد الأشياء إليه ؛ تكتسب غايتها منه وتتحقق كينونتها به . وهو يرى الأشياء كبنجى تماما الذى لايهتم بالربط بينها ، ولايعنيه أن يضفى عليها أى منطق .. إننا نقرأ كثيرا فى قسم بنجى جملاً من هذا القبيل :

«ودخلت يد فيرش بالملعقة فى القصعة ، وجاءت الملعقة إلى فمى ، وىرغدغ البخار باطن فمى .»[٣٧] .

جملا توحى بأن بنجى هو مركز العالم،وأنه يرى الأشياء فقط فى إطار علاقتها به ، وكأنها تتحرك وفق غائية محددة . وهذا كله منطقى بالنسبة لمن توقف عمره العقلى عند سنوات الطفولة الأولى .. لكن محفوظ يستعير المنطق نفسه فى مونولوج حسنى علام الذى تقرأ فيه كثيرا جملاً من نوع :

«البحر يمتد تحتى مباشرة» .... «أما الغرفة فتنطبع بسحنة كلاسيكية . تذكرنى بسراى آل علام بطنطا،لذلك أضيق بها» ... «حملنا المصعد معاً» .. «راحت السيارة تجوب الشوارع والأحياء»[٣٨] .

تلك الجمل التى تتحرك فيها الأشياء بلا منطق أو ترابط ، وكأنها مرئية عبر أحداق طفل لايعى ماوراء حركتها ، أو كأنه مركز الكون الذى تكتسب الأشياء غايتها منه وبه،كما هى الحال مع بنجى ، وإن كان هذا غير منطقى فى حالة حسنى علام ، اللهم إلا إذا كان أسلوب مونولوج بنجى قد استهوى نجيب محفوظ إلى الحد الذى فاته معه ارتباطه العضوى بالشخصية التى خلق للتعبير عنها .

أما جملة حسنى علام المفضلة «فريكيكو .. لاتلمنى !» فإنها التجسيد اللفظى لحالة التحرر من الوعى واللوم معاً عند بنجى ، ولاتجاهه اللامسؤول من الحياة . فحسنى علام يتميز ، كبنجى تماما ، بضعف قدرته على أن يعقل العالم ، ومن هنا فإنه يراه على أنه مجرد مثير واستجابة ! مجرد خليط من الصور البصرية والسمعية . غير أن عالمه ليس عالما بلا زمن،كما هو فى الحال مع بنجى ؛ ولذلك فإنه يعانى من عجزه عن التحرر من قبضة الماضى . وعلاقته بهذا الماضى هى علاقة حب وكراهية فى الوقت نفسه ؛ لأنه لو لم ينهزم هذا الماضى أمام زحف الحاضر والتغيير لما عانى حسنى علام من كل هذا العذاب . ويحاول حسنى أن يجد فى زهرة نوعاً من الخلاص ، ولكن عندما تصده عنها يجأر بالشكوى بالطريقة نفسها التى يشكوبها بنجى كلما منع من شيء يحبه .

إذا كان كل من عامر وجدى وحسنى علام يقدمان الأوجه المختلفة لمنولوج بنجى ، فإن منولوج منصور باهى يعكس أصداء بحث كوينتين عن القيم والمثل فى عالم لايعانى فحسب من فقدانها، وإنما لم يعد يعبأ بهذا الفقدان . ومنصور باهى شديد الضعف ، شديد السلبية ككوينتين ، كما يعجز مثله عن التعامل بفاعلية مع المأزق الذى وجد نفسه ، أو-بالأحرى- وضع نفسه فيه . ذلك لأن بحثه المحموم عن هويته وعن حقيقة ذاته لايحقق له التوازن العقلى أو النفسى ، ولايجهز على التناقض الحاد بين

ماضيه المؤتلق والحاضر الكئيب الذى كتب عليه أن يعيشه . ولكنه على العكس من ذلك يكثف من إحساسه بالعجز والعزلة عن الواقع الخارجى ، ويشعره بالاغتراب ، ومن هنا كان من الطبيعى أن يسير نائما إلى أحابيل الأعداء ، وأن يأكل من طعامهم،حتى أصبح مقعد العقل و الروح .

وعدو منصور باهى الرئيسى ، كما هى الحال مع كوينتين ، هو ماضيه الخاص الذى لايستطيع منه فكاكا ، ولايقدر فى الآن نفسه على هزيمته أو التخلص منه . ومن هنا فإن طريقه الوحيد للخلاص لايتحقق إلا بتدمير الذات . ونحن نعرف أن كوينتين يبلغ منتهى طريق تدمير الذات وينتحر ، أما منصور باهى الذى يفتقر إلى شجاعة كوينتين المعنوية فإنه يريد من الواقع الخارجى أن يجهز عليه لأنه عجز عن الإجهاز على نفسه . والواقع أن محاولته المخفقة لقتل سرحان البحيرى ليست إلا ، فى إحدى مستويات معناها ، محاولة للانتحار ، لقتل هذا المنصور باهى القابع فى داخله،والذى لايستطيع أن يطيق تصرفاته أو يحتمله أكثر مما فعل . ومن هنا فليس غريبا أن يقول له :

«لاحياة لى إلا بقتلك»[39] .

ومنصور باهى ، مثل كوينتين من قبله ، بطل هاملتى،تتسم حياته بالإفراط فى التفكير والتردد والحزن والحيرة إزاء تصرفات النساء . وإذا كان كوينتين قد عانى كثيرا من شخصية أبيه ، المسيطر المستبد ، فإن منصور باهى يعانى هو الآخر من تسلط أخيه واستبداده . وهو شبيه كوينتين أيضا فى أنه مولع بأفعال تدمير الذات وتعذيب النفس وإدانتها . ومن هنا فإن قسمه يتحول فى النهاية إلى قطعة إنشائية مؤثرة حول المعاناة وخيبة الأمل التى قاسى منها كل من كوينتين وحامد بطل غسان كنفانى .

وكما حاول كوينتين أن يتحمل مسئولية سقطة كادى ، وأن يقنعها بأن تعترف للجميع بأنها فقدت عذريتها بسبب اعتدائه هو عليها ، فإن منصور باهى يحاول هو الآخر أن يقنع زهرة بأن تتقبل مسئوليته عن سقوطها ، وأن تقبله زوجا لها ، عندما يخدعها سرحان البحيرى ويتخلى عنها . بل إن مشهد مفاتحته لها فى الأمر وطلبها للزواج يوشك أن يكون إعادة كتابة لمشهد إقناع كوينتين لكادى بأن تعلن للجميع أنه هو الذى أهدر عذريتها وانتهك بكارتها[40] . وكما رفضت كادى فكرة كوينتين،ترفض زهرة وبالجد والصرامة نفسها،طلب منصور باهى ، بل لاتعتبره طلبا على الإطلاق ، معلنة استحالته كاستحالة اقتراح كوينتين تماما . وعلى العكس من كوينتين الذى يعانى من البحث المضنى عن العالم الذى اندثر،ويتعذب نفسيا تحت وطأة وعيه الأخلاقى ، نجد أن منصور باهى ليس إلا حالة نفسية أو عقلية لايستطيع الكاتب نفسه أن يشخص داءها ؛ بل إن الفارق الواضح بين حقيقة منصور باهى وبين مايجب أن يمثله فى البناء الكلى للرواية دليل آخر على دين نجيب محفوظ للصخب والعنف) . إن محاولة نجيب محفوظ لخلق نسخة مصرية من **كوينتين . لتكون** بمثابة الأنا العليا فى روايته ، تخفق فى إقناع القارىء أو فى اكتساب قدر معقول من الصلابة والتماسك ، ضمن الإطار الشامل للبناء الروائى . ولاغرو فى أن يفشل منصور باهى الصامت الحزين المعذب فى أن يكون الأنا العليا لبنسيون (ميرامار)،ناهيك عن أن يكون الأنا العليا لمرحلة برمتها أو لجيل بأكمله ، كما كان ينبغى أن يكون .

وإذا كان منصور باهى قد أخفق على هذا المستوى ، فإن سرحان البحيرى نجح فى أن يكون (أنا) الرواية و(أنا) البنسيون و(أنا) الفترة الأنانى إلى حدما . إنه ، كجاسون فى «الصخب والعنف» ، لايهتم إلا بذاته،ولا يعبأ بمشاعر الآخرين أو بمصالحهم ، ويراهم فقط ، إما كأدوات لتحقيق مآربه،أو كعقبات فى طريقه إلى «الهاى لايف» التى يحلم بها،والتى يفتتح بها مونولوجه . وهو لايعبأ ، كجاسون أيضا ، بالمثل أو الأخلاقيات التقليدية ، ويترجم كل شىء إلى قيمته النقدية ، فقد خلف وراء ظهره قيم القرية ومثالياتها كما خلف جاسون وراءه كل قيم الماضى وكل أخلاقيات آل كمبسون التقليدية ، وصمم على النجاح فى المدينه،ووفق قوانينها ومواضعاتها الأخلاقية مهما كان الثمن.ومن هنا فإنه يسىء استعمال ثقة الناس فيه،ويخدع أشد المقربين إليه،كما خدع جاسون أقرب الناس له .

وإذا كان جاسون هو أكثر الشخصيات فى «الصخب والعنف» إساءة إلى كادى وإبتزازا لها ، فإن سرحان البحيرى هو أكثر شخصيات «ميرامار» إساءة لزهرة وابتزازا لعواطفها . والواقع أن أية دراسة لوضع جاسون على الخريطة الاجتماعية لعالم فوكنر الخيالى فى يوكنا باتوفا ستكشف لنا عن أن انتماءه الحقيقى ليس لآل كمبسون وإنما للطبقة الجديدة الصاعدة من آل سنوبز مع أنه ينحدر من أصلاب كمبسون . وقد اكتشفت أمه ذلك فيه منذ البداية ، لذلك تقول أكثر من مرة :

«جاسون هو الوحيد بين أبنائى الذى يتمتع بحس عملى. والفضل فى ذلك يعود إلى) ؛ فهو يحمل خصائص أهلى،أما الآخرون فكلهم كآل كمبسون»[41]

وسرحان البحيرى هو الآخر ينتمى إلى تلك الطبقة الجديدة الطالعة نفسها ، والتى يعتبرها فوكنر مسئولة عن تدمير المثال الأخلاقى للمجتمع الأمريكى القديم فى الجنوب . ويتفق محفوظ مع فوكنر فى نظرته إلى هذه الطبقة الجديدة الطالعة،وإلى ممثلها الذى يختاره بالطريقة نفسها التى اختار بها فوكنر بطله ! فمع أن آل سنوبز لا يظهرون فى «الصخب والعنف»،فإن جاسون يرينا كيف تغلغل نفوذهم السىء بين أعدائهم . وسرحان البحيرى ليس ابن الطبقة الجديدة الطبيعى ، ولكنه ابن الفلاحين،الذى أصبح الممثل القبيح للطبقة الجديدة فى «دولة العمال والفلاحين» .

وسرحان البحيرى برجماتى قصير النظر كجاسون ؛ ولذلك فإنه مايلبث أن يصلب نفسه على صلبان من صنعه الخاص . ومن هنا كان من الطبيعى أن يمتلىء مونولوجه بالمتناقضات كما هى الحال مع جاسون . وهى ليست تناقضات ناجمة عن النفاق أو فقدان التبرير العقلى أو ازدواج المعيار الأخلاقى أو الخداع فحسب ، وإنما أيضا بنت نوع عضال من عصاب النفس وأدواء الروح . وإذا ماكان جاسون مقتنعا بأن كادى هى المسئولة عن ضياع مستقبله لأنها بددت فرصة تعيينه فى البنك ، وهى الوظيفة التى وعده بها خطيبها هربرت هيد ، والتى لم يمنحها له لانفصاله عن كادى ، فإن سرحان البحيرى يعتبر طبقته التى تعد زهرة ممثلتها الوحيدة فى «ميرامار» ـ مسؤولة عن تبدد طموحه وضياع فرص تقدمه .

وسرحان البحيرى يشبه جاسون الراغب فى استغلال كادى سراً ، الراغب عن الاقتران بأى شىء يمت لها بصلة علنا ؛ لأنه يريد أن يستغل زهرة سراً،ولكنه يرفض أن يرتبط بها فى العلن . وهذا طبيعى؛لأنه لاجاسون ولاسرحان بقادر على حب أحد سوى نفسه ؛ إنهما النموذج المثالى لحب الذات فى الروايتين . وعندما يبلغ حب النفس هذا منتاه فإنه يؤدى إلى تدميرها . وهذا هو مايحدث فى حالة سرحان الذى ينتحر ، ربما نيابة عن منصور باهى ، كوينتين رواية «ميرامار» .

وتقابل زهرة فى «ميرامار» كادى فى «الصخب والعنف» . ومن هنا فليس لها مونولوجها الخاص مثلها،وإن كانت ككادى أيضا محور اهتمام بقية شخصيات الرواية . ومن البداية نجد أن موقف شبان «ميرامار» الثلاثة من زهرة يتفق تماما وموقف الأخوة الثلاثة فى «الصخب والعنف»من كادى! ففى مجتمع يحتضر،وأسرة تذوى،نجد أن كادى هى الإنسان الوحيد الذى لايزال يتوهج بالحياة ، والذى لايخاف من خوض غمارها . ومن المفارقة أن هذه الخاصية ذاتها ، التوهج بالحياة ، هى التى تسبب قدراً كبيرا من الألم والمعاناة للآخرين . وهذا نفسه يمكننا أن نقوله عن زهرة التى يثير اسمها ذاته الرمز الذى يربط «الصخب والعنف» بينه وبين كادى : زهرة العسل .

فزهرة ، مثل كادى تماما ، تختار الحياة التى تريدها ، ولاتعبأ بكل إساءات الآخرين لها ، أو بمعنى أدق لاتثنيها هذه الإساءات عن المضى فيما وطنت نفسها على تحقيقه . وهى تبادل الآخرين مشاعرهم بشكل صحى . فنجد أن علاقتها مع منصور باهى توشك أن تعكس لنا علاقة كادى بكوينتين ؛ إذ تريد أن تنصحه بالتخلى عن هذا التردد المميت،وبخوض غمار الحياة دونما خوف . وهى تعرف أيضا أنه لايشتهيها حقا ، وإن عرض عليها الزواج ؛ ومن هنا ترفض عرضه بالحدة والتصميم نفسيهما اللذين رفضت بهما كادى فكرة كوينتين البيرونية .

وبالإضافة إلى هذا التشابه القوى بين الشخصيات والأحداث،الذى لايمكن أبدا إرجاعه إلى مجرد المصادفة ، نجد أن هناك بعض الدلائل الأخرى على تأثر «ميرامار» القوى بـ «الصخب والعنف» ، التى تسفر عن نفسها من خلال دراسة البناء الروائى للعملين . فبالإضافة إلى المونولوجات الثلاثة للأخوة كمبسون ، يكتب فوكنر قسما رابعاً ينهى به روايته . وهو القسم الذى دعاه بعض النقاد بمونولوج ديلزى ـ الخادمة الزنجية التى تنهض بكل أعباء البيت ، بما فيها عبء أمومة بنجى بعد أن تخلت عنه السيدة كمبسون . وهذا القسم الرابع والأخير مكتوب على لسان المؤلف من خلال السرد الموضوعى بضمير الغائب . ومن هنا فإنه يختلف عن المونولوجات الثلاثة السابقة عليه ، فى الصياغة والنغمة واللغة وطريقة السرد القصصى معاً .

وقد حاول محفوظ أن يقلد فوكنر فى هذا ، وأن يخفى تقليدة تحت قناع تنكرى لايسهل كشفه . لذلك قدم الجزء الختامى من مونولوج عامر وجدى فى نهاية الرواية ، ليعلق فيه على الأحداث ، وليخبرنا بما جرى بعد آخر الحوادث التى استقيناها من المونولوجات السابقة . وهذا الجزء الختامى من مونولوج عامر وجدى يشبه القسم الرابع من «الصخب والعنف» إلى حد كبير . إنه قصير مثله ، ملىء بالمعلومات ، لغته إخبارية . وجمله قصيرة ومباشرة . كما أن وظيفته فى الرواية هى نفس وظيفة قسم المؤلف فى رواية فوكنر . ولغته تختلف كثيرا عن لغة الأقسام السابقة ، وحتى عن لغة القسم الأول من مونولوج عامر وجدى نفسه .

ولاأدرى لماذا كتب نجيب محفوظ هذا القسم الإخبارى الأخير على لسان عامر وجدى ولم يكتبه بأسلوب السرد التقليدى بضمير الغائب . اللهم إلا إذا كان يريد إخفاء فداحة دينه لرواية فوكنر . ولايمكن إيجاد تفسير فنى من داخل الرواية لتقسيم مونولوج عامر وجدى إلى قسمين بهذه الصورة . كما أننى أزعم أن القسم الثانى لايضيف شيئا إلى شخصية عامر وجدى ، وإن أشبع فضول القارىء لمعرفة ماجرى . ومن هنا فإن تفسيره البنائى لانعثر عليه داخل الرواية وإنما نجده فى الرواية الأم ، فى رواية فوكنر «الصخب والعنف» . وبذلك تكشف لنا الدراسة المقارنة عن بعض المشاكل البنائية ،وتحلها لنا فى الآن نفسه بصورة لاتستطيع الدراسة البنائية المستقلة للرواية بمعزل عن المصادر التى أثرت فيها أن تحققها .

الهوامش :

(١) G. M. Hyde, (Comparative literature) in Roger Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, (London, Routledgė and Kegan Paul, 1973) p. 33.

(٢) Anna Balakian, (Tthe Obiective of Comparative literature), Comparative literature, ICLA, Proceedings of the Second Congress, (University of North Carolina Press, 1959) p. 237.

(٣) Claudio Guillen, (The Aesthetics of Influence, Studies in Comparative literature), Ibid, p. 181.

(٤) Rene Wellek, Concepts of Criticism, (New Haven, Yale University Press, 1975) p. 289.

(٥) Claudio Guillen, Op. cit, p. 187.

(٦) راجع على سبيل المثال :

Conrad Aiken, (William Faulkner ; the Novel as Form) p. 50 in Robert Penn Warren, Faulkner, (Englwood, Prent-HceHall, 1966)

و

Gary Lee Stonum, Faulkners Career, (Ithaca, Cornell University Press, 1979) p. 61

و

Gunter Blöcker, p. 122 and Allen Tate p. 275 in Robert Penn Warren, Faulkner .

(٧) Leon Edel, The Psychological Novel (Gloucester, Mau, Peter Smith, 1972) p. 176.

(٨) Edmond L. Velope. A Readees Guide to William Faulkner (New York, Farrar, 1973). p. 86.

جان بول سارتر ، **مواقف** جـ٢ (أدباء معاصرون) ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ٤٩ .

(١٠) Jean Pouillon, (Tim•and Destiny in Faulkner), in R. P. Warren, Faulkner, pp. 79-86.

(١١) Irving Howe, William Faulkner : a Critical Study (Chicago. University of Chicago Press, 1975) pp. 157-174.

(١٢) راجع كتابه عن فوكنر :

Malcolm Cowley, The Portable Faulkner (New York, The Viking Press, 1946).

(١٣) راجع :

Micheal Millgate, The Achievement of Willian Faulkner, (New York, Random House, 1966) pp. 94-111 and pp. 95.

(١٤) راجع :

Edmond Volpe, op. cit, p. 95-97.

(١٥) راجع أيضاً :

Gary Stonum, Op. cit, p. 78.

(١٦) Edmond Volpe, Op. cit, p. 95.

(١٧) نشرتها دار العلم للملايين ببيروت لأول مرة عام ١٩٦٣ بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين .

(١٨) راجع فؤاد دوارة (عشرة أدباء يتحدثون) ص ٢٧١ .

(١٩) راجع فاروق شوشه ، مع الأدباء ، الآداب عدد يونيو ١٩٦٠ .

(٢٠) راجع لمزيد من التفاصيل حول هذا الخلاف :

James B. Meriwether (Notes on the Textual History of the Sound and the Fury), Papers of the Bibliographical Society of America, LVI, (1962), pp. 294-99, and R. P. Warren, Op. cit, pp. 99-100.

(٢١) غسان كنفاني (الآثار الكاملة) الروايات ، المجلد الأول ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ١٥٩ .

(٢٢) وليام فوكنر (الصخب والعنف) ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، وكل الإشارات فيما بعد مأخوذة من هذه الترجمة العربية ، ط ١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ١٧٧ .

(٢٣) الصخب والعنف ، ص ٢٢٣ .

(٢٤) ما تبقى لكم ، ص ١٦١ .

(٢٥) المرجع السابق ، ص ١٦٢ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .

(٢٧) الصخب والعنف ، ص ١٣٢ .

(٢٨) المرجع السابق ، ص ١٣٢ .

(٢٩) ما تبقى لكم ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .

(٣٠) الصخب والعنف ، ص ٤٠ .

(٣١) راجع :

Irving Howe, Op. cit, pp. 157-174.

(٣٢) راجع نجيب محفوظ ، (ميرامار) ، مكتبة مصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٧ ، ص ١٨ .

(٣٣) ميرامار ، ص ٢٠ .

(٣٤) ميرامار ، ص ٦٧ .

(٣٥) ميرامار ، ص ٢٦ .

(٣٦) ميرامار : ص ١٤ ، ٥٢ ، ٥٦ ، وغيرها .

(٣٧) الصخب والعنف ، ص ٧٧ .

(٣٨) ميرامار ، ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ١١٤ على الترتيب .

(٣٩) ميرامار ، ص ١٩٨ .

(٤٠) راجع (ميرامار) ص ١٩١ ـ ١٩٣ و(الصخب والعنف) ص ٢٦٢ وما بعدها .

(٤١) الصخب والعنف ، ص ١٥١ .

فكرة فاوست منذ عصر جوته

كمال رضوان

منذ مائة وخمسين عاما ، أى فى شهر مارس من عام ١٨٣٢،توفى يوهان ڤولفجانج ڤون جوته ـ أمير شعراء ألمانيا ، بل كبير الأدب الألمانى قاطبة ، بعد حياة طويلة زاخرة بالأعمال الجليلة . لم يكن جوته ذا باع طويل فى الشعر فحسب ، بل كان رجل دولة من الطراز الأول ، ومديرا للمسرح ، وله بحوث فى العلوم الطبيعية ، إلى جانب مؤلفاته الأدبية والفنية الأخرى ، كما كان من كتاب السيرة العظماء .

« ولمّا مات » ـ والكلام للأديب العربى العملاق عباس العقاد ـ « دفن إلى جانب صديقه شلر فى مقبرة الأمراء ، وأقيمت له التماثيل ، وحُفظت آثاره فى داره ، وتنافس جرمان النمسا وجرمان ألمانيا فى تخليد ذِكره ، وشرح مؤلفاته ، وتدوين الكبير والصغير من أخباره » . ويواصل العقاد حديثه فى « تذكار جيتى » ، الذى كتبه عام ١٩٣٢ ، فيقول :

« واليوم يحتفل الجرمان بذكرى وفاته ، فتشترك الحكومة والشعب فى تقديس هذه الذكرى ، وتتحد الأحزاب فى هذا الغرض على اختلاف أغراضها ، وتشتغل الصحف بحديثه حتى التى لا علاقة لها بالشعر والأدب ؛ فصحف الأسنان تكتب عن أسنان جيتى ، وصحف السباق تكتب عن جيتى وركوب الخيل ، وصحف الأزياء تكتب عن ملابس جيتى وأزياء عصره »[١] .

ولسنا هنا بصدد الحديث عن حياة جوته ، ولا حتى عن شخصه ومكانته ، ناهيك عن أعماله ومؤلفاته ؛ ولكنى أردت أن أترك الحديث لعظيم فى منزلة العقاد ـ الذى نحتفل أيضا بذكراه فى هذه الأيام ـ ليمجّد زميلاً له كثُرت عنه الكتابة كثرة لاتكاد تُوصَف . ويقول عميد الأدب العربى طه حسين : « يحاول الباحثون والمنقبون أن يحيطوا بصاحبهم ويحصروه فى دائرة ما ، لاتفلت منهم دقيقة من حياته أو آثاره . هم يدأبون فى ذلك ، وشخصية جوته تدأب فى العِظَم والامتداد ؛ تمتد كما يمتد البحث .... وكذلك عظماء الرجال ، لايبلغون أوج العظمة حين يموتون ، وإنما يبدأون هذه العظمة حين يموتون »[٢] .

ومن ثمّ فسوف يقتصر هذا الحديث فى ذكرى وفاته على موضوع شغله طوال حياته ، وانتهى منه فى العام السابق لماته ، وهو موضوع فاوست ؛ فهو موضوع «النفس الإنسانية بين الفكر والعقيدة والهوى ، وبين الفن والعلم والسحر ، ثم بين اليأس والرجاء والحرمان والغفران» [٣] .

ودون أن نتعرض لأصل الأسطورة فى العصور الوسطى،أو حتى لأصلها التاريخى أيام عصر النهضة [٤] ــ يكفى أن نعرف أن صُلب الفكرة يدور حول الإنسان وتعطّشه إلى المعرفة والحريّة ، حتى لو تحالف فى سبيل تحقيق هدفه مع الشيطان ، ومدى تعارض ذلك مع حقائق الأديان ، بل علوم الطب والفلسفة ، أو موّاءمته للشعوذة والسحر .

اختلفت طرق العرض لفكرة فاوست من عصر إلى عصر ، ومن بلد إلى بلد ، بل من أديب إلى أديب . وضعها بعضهم فى شكل قصة ، وآخر فى مسرحية ، وثالث فى قصيدة ؛ يتساوى فى ذلك الإنجليزى منهم والألمانى و الفرنسى والعربى .

وجاء القرن الثامن عشر ــ المعروف بعصر التنوير ــ فتناولها ليسنج إمام عصر التنوير ، وكان أول من كتب الغفران لفاوست ؛ «فلم يشأ أن يجعل الطمع فى استجلاء الحقيقة ، والشوق إلى استطلاع أسرار الحسّ والنفس ، مأثمة يُعاقَب عليها المرء باللعنة السرمدية ، وجعل الرهان بين الله والشيطان رهانا خاسرا لحزب الشيطان ، مُربحا لحزب الله» [٥] .

وأعجب جوته بفكرة الخلاص فوضع المأساة على هذا الاساس . كتب لفاوست ومارجريت الغفران ، ولمفيستو الخذلان ــ «ألا إن حزب الشيطان هم الخاسرون» .

ومن هذا المنطلق عرض جوته لجميع جوانب المأساة البشرية فى مسرحيته الخالدة ، التى نقلت إلى كل اللغات الأوربية وغير الأوربية ، «ثم انبسطت أشعتُها حتى غمرت الآثار الأدبية المختلفة وتجاوزتها إلى الفلسفة ؛ فليس هناك أديب من أدباء القرن الماضى ولا من أدباء هذا العصر إلا تأثر بفوست ، وليس هناك فيلسوف إلا تأثر بفوست قليلاً أو كثيرا فى فلسفته» [٦] .

وقبل أن نعرض مدى انتشار الموضوع ، أرى أن نقترب قليلا من ذلك الأثر الأدبى عند جوته .

أفاد جوته من كل مارأى من عروض لقصة فاوست ، بدءاً من مسرح العرائس أيام طفولته ، إلى الفرق المسرحية الطوّافة «المتجولة» التى كانت تمثل فاوست ضمن استعراضاتها ، والتى خلطت فيها بين المأساة والملهاة ، كما أفاد من كل ماقرأ عن الموضوع منذ ظهور الكتاب الشعبى عام ١٥٨٧ ، ومنذ وضع الأديب الإنجليزى كريستوفر مارلو مسرحيته . هذا فضلاً عن القرن الثامن عشر ومن فيه من الأدباء ، أمثال ليسنج وشعراء العاصفة والاندفاع .

غير أن هذه الإفادة التى نتحدث عنها كانت بمثابة الاطّلاع وجمع المادة ، أو بمعنى آخر «كانت بمثابة الإطار الذى ملأه المؤلف بطوائف من الصور والمبتكرات التى طغت على الإطار حتى كادت تخفيه» [٧] .

صهر جوته مارأى وماقرأ فى بوتقة فكره ، وترك الموضوع يعتمل فى نفسه زهاء ستّين عاماً ، لتخرج المسرحية فى ثوبها الشعرى الحالى .

خالف جوته كلَّ السابقين له فى أن وضع مقدمة للمسرحية ؛ وهى تمثل عملية استهلال أو فاتحة فى السماء ، يتغنّى فيها الملائكة الأبرار بعظمة الواحد القهار . ثم يظهر إبليس لينتقد بنى الإنسان ، وكيف يذيق بعضهم بعضا الهوان . ويسأله رب العزة عن العباد الراضين ، وبخاصة عن فاوست . فينتقده إبليس ، مدّعياً أن فاوست لم يَعُد من الصالحين ؛ فقد تمادى فى أحلامه وأوهامه ، متخيّلاً أن العلم على كل شىء قدير ، ولم يعد هناك شىء يرضيه .

ويستأذن إبليس الرب فى أن يجرّ فاوست إلى طريقه ، ويحيد به عن سبيل الرشاد ليعصى ربّ العباد . ومع أن الرب يسمح للشيطان بذلك ، إلا إنه ــ سبحانه وتعالى ــ يؤكد أن الرجل الصالح ــ مهما أظلمت بصيرتُه ــ لايلبث أن يهتدى إلى الصراط المستقيم ، مصداقا للآيات الكريمة «قال رب بما أغويتنى لأزينن لهم فى الأرض ولأغوينهم أجمعين ، إلا عبادك منهم المخلصين» (الحجر ٣٨ ــ ٣٩) ثم «إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من اتّبعك من الغاوين» (١٥ / ٤٢) .

وتنتقل الأحداث من السماء إلى الأرض ، حيث تبدأ خيوط المأساة : يسعى مفيستو إلى فاوست ، ويحاول أن يغذّى شكوكه فى أن العلم لن يأتيه بما يريد ، فى حين يستطيع مفيستو أن يغمره بملذات الدنيا ومتع الحياة . وفى اللحظة التى يشعر فيها فاوست بأنه نال ماتمنى ، ويشعر بالسعادة والرضا ، فإنه يصبح من حزب الشيطان .

وقّع فاوست ومفيستو الاتفاق ، وبدأ إبليس يمارس مهمته ، ويجوب به الآفاق . كان كل مايبتغيه فاوست هو التزوّد من المعرفة ، والوقوف على أسرار الكون ، بعد ماعجز عن تحقيق ذلك عن طريق دراساته للعلوم والفلسفة والأديان . لم يبق أمامه إلا أن يطرق باب السحر ، مستعيناً بالشيطان .

ولكى يتضح تعمق فاوست فى العلم والمعرفة ، يتم لقاء بينه وبين فاجنر ، وهو أستاذ جامعى ممّن رضوا من العلم بالقليل ، وخصوصا ماكان له آنذاك شأن جليل ، بمعنى أنه ينشد السمعة والصيت حتى لو اكتفى من العلم بالقشور دون اللباب ، ويحسب السعى وراء ماهو أحسن تعباً ضائعاً .

شتّان بين هذا المفهوم وبين مفهوم فاوست ، الذى كان كلما ازداد علما شعر بأنه لم يحصّل سوى قطرة من بحر عميق الأغوار ، وأن عليه أن يواصل البحث ليصل إلى الدّرر الغوالى ، ويقترب من الحقائق ؛ فالطبيعة مابرحت أمامه غامضة مظلمة ، تكتنفها الأسرار فى وضح النهار . انصرفت نفسُ فاجنر إلى لذّة واحدة هى الاطلاع

على مختلف الأسفار ، وأن يحشو رأسه بتحصيل ماسبقه إليه الأولون دون طمع فى تجديد . وهو بذلك راض سعيد ، فى حين تتنازع صدر فاوست رغبتان : إحداهما دنيوية ، تتشبث بالأرض ، وتحس بآلام الناس وآمالهم ، وتعمل على خلاصهم ، والأخرى ملائكية ، تريد أن تخترق الأجواء ، وتحلق فى السماء ، لتكتشف أسرار النعيم والشقاء ، فأنّى له إذنْ بالقناعة والرضاء ؟ «يعلم ما بين أيديهم وماخلقهم ولايحيطون بشىء من علمه إلا بما شاء» (٢ / ٢٥٤) .

أطلق فاوست لنفسه العنان ، وانطلق مع حليفه الشيطان ، ليريه دنيا الإنسان ، ومافيها من ضروب وألوان ، يقوده مفيستو إلى حانة أورباخ فى ليبزج ، ليعيش فى جو الطلبة والمرح ، وجوّ الشاربين والمخمورين . ثم يدلفان إلى ماسمّى بمطبخ الساحرة ، حيث يحصل فاوست على شراب يعيد إليه صباه . ويظهر عليه أثر الشباب فى الحال ، فتثور فى نفسه الشهوات ، ويتوق إلى الملذات . يقف هناك أمام المرآة المسحورة فيرى فيها صورة غادة حسناء هى آية فى الجمال ، وهى صورة هيلينا التى لن ينالها إلا فى الجزء الثانى من المأساة .

جلس فاوست يلتقط الأنفاس فى الطريق ، وقد توارى عنه الرفيق ، وفجأة تمرّ أمامه مارجريت ذات الجمال الرقيق . ويحادثها فاوست فتتخلص منه وتمضى فى طريقها ، فيطلب من مفيستو أن يجمعه بها ، وهذا يحتج بطُهْرها وعفافها .

يهدّده فاوست بفسخ الاتفاق ، إن لم يتمّ بينهما التلاق . ويهديه مفيستو إلى بيتها ، ويقوده إلى غرفتها ، فيلمس فيها فاوست البساطة والتنسيق ، وفى جوّها الطهارة والإيمان العميق . وتردّد فى مطلبه ، ولكن مفيستو يشجعه ، فيضع لها صندوقا به تُحف وحُلىّ ، جُنّ جنونها به عند رؤيته . لكن أمها اشتمّت فيه رائحةَ المال الحرام ، واستدعت القسيس لأخْذ رأيه ، فصادره لحساب الكنيسة ؛ فهى «وحدها تستطيع أن تهضم المال الحرام» ـ وهو نقد يمارسه جوته تجاه الكنيسة .

يأمر فاوست شيطانَه بأن يجهز لها حليًا أخرى ، ويرتب لهما اللقاء . وتم له ما أراد حقًّا ، والتقى بمارجريت فى بيت جارتها مارتا . وهناك عرف عن ماجريت الكثير ؛ فهى التى ترعى البيت وترعى والدتها ، بعد وفاة شقيقتها الصغرى ، وبعد أن انتظم أخوها فى الجندية ؛ وأخذا يتبادلان أرق التعبيرات وبعض القبلات . ثم ينصرف الحبيب على أمل اللقاء القريب .

وفى مغارة بالغابة يحاسب فاوست نفسه ، كيف أنه انغمس فى الملذات ومازال يطلب منها المزيد . ويتم اللقاء الثانى بين فاوست ومعبودته . وبعد أن تختبره فى أمور الدين ، تعبر له عن منتهى حُبّها ، وعن كراهيتها لرفيقه الملعون . ثم يعطيها فاوست زجاجة بها سائل منوم لتضع لوالدتها قطرة أو قطرتين ، فتنام بعمق ، وبذلك يستطيع فاوست أن يتسلّل إلى حجرة مارجريت . وفى تلك الليلة فقدت مارجريت شرفها ، وفقدت أمها التى نامت إلى الأبد من فرط المنوّم . ولما سمع أخوها بالخبر حضر ليقطع الشك باليقين ، ووقعت معركة بينه وبين فاوست ومفيستو ، فطعنه مفيستو وأرداه قتيلاً . وتجمّع القوم وفيهم مارتا وأخته مارجريت ، فأخذ يصب بأنفاسه الأخيرة عليهما اللعنات : وصف مارتا بأنها قوّادة دنسة ، وفضح أخته بأنها من العاهرات، ولم يهنأ لمارجريت بال ؛ فهى تعرف ما ينتظر أمثالها من مآل .

أما فاوست فيسحبه مفيستو إلى مايُسمى بليلة فالبورج ، حيث تجتمع جماهير السحرة والشياطين من كل صوب وحدب فى احتفالهم السنوى، ومايتخلله من رقص وعبث وتمثيل .

ويهدف مفيستو من ذلك إلى أن يخفف عن صاحبه تأنيب الضمير ، أو ينسيه ماارتكب من الخطايا والآثام . وهذا المنظر ـ (ليلة فالبورج) ـ حشره جوته بالمسرحية حشرا ليشفى غليله ، وينتقد بعض معاصريه ، ويهزأ بهم على لسان الأبالسة والشياطين . لكنه أضرّ بالحبكة الفنية للمسرحية ؛ فهو بمثابة كابوس ثقيل فى مجرى الأحداث .

ثم يفيق فاوست من ليلة فالبورج بهرجها ومرجها ، ليعاود التفكير فى مصير من دنّس عرضها ، وقتل بيده أهلها ، ثم انشغل عنها وتركها ، لتلقى مصيرها ، بعد أن قتلت من اليأس والعار طفلها ، وسلّمت للعدالة نفسها .

وهذا موضوع كثرت فيه المؤلفات آنذاك ، خصوصاً مسرحيات حركة العاصفة والاندفاع .

يهدّد فاوست قائده اللعين بالويْل والثبور وعظائم الأمور ، إن لم يساعده فى إطلاق سراحها . عند ذلك يضع مفيستو الخطة لإخراجها من السجن : فَيفقد السّجّان رشدَه ، ثم يدخل فاوست عليها ليحررها من أغلالها ، وينتظرهما مفيستو بالخيل المسحورة استعداداً للهروب بها .

وإذ هما فى طريقهما إلى السجن يمرّان بفريق من الأشباح يُعدّون المشنقة . وأمام باب السجن يسمع فاوست صوت مارجريت وهى تغنى أغنية بلسان طفلها الذى أغرقته بيديها وهى فى حالة خَبَل وجنون ، تعتقد أن فاوست هو السجّان ، جاء ليسوقها إلى المشنقة . ويناشدها فاوست أن تكفّ عن العتاب ليغادرا تلك الأعتاب ، لكنها ترفض الخروج معه ، برغم الإلحاح والرجاء . ويصيح إبليس قائلا : كُتب لها الهلاك ، بينما أصوات السماء تردد : كُتبت لها النجاة !

ثم يُسدل الستار على الجزء الأول من المأساة . ويمسك مفيستو بتلابيب فاوست ، فمازال العَقْد قائماً بينهما .

وإذا كان الشيطان قد بذل جهدا جهيدا ليشعر فاوست بلذة الدنيا ومتعها، فإن فاوست لم يطفىء نار عطشه ، ومازال يطمع فى الكثير . وهذا هو موضوع الجزء الثانى .

وإذا كنا تعرضنا للجزء الأول بشىء من التفصيل فذلك لأنه

يعرض جذور المأساة كلها ؛ يعرض فاوست فى لحظة قنوط من العلم والإيمان ، مستسلما لهواجس الشيطان ؛ فماذا كانت النتيجة بعد ؟ نسى الله فأنساه نفسه ؛ تسبّب فى تعاسة محبوبته ، وقضى عليها وعلى ولدها وأمها وأخيها ؛ فهل يطمع فى عفو أو غفران ؟

كان لابد للمأساة من تتمة ، يكفّر فيها فاوست عما ارتكب من ذنوب ، خصوصاً أنه فى منظر الغابة والمغارة يستنكر ماتردّى فيه ، ويطلب العزلة لمحاسبة النفس . لكن تلك النفس واقعة تحت تأثير الشيطان ولابد لها أن تخطىء ، بل تتطلع إلى المزيد ؛ وبمعنى آخر لاتزال «النفسان تتصارعان فى صدره ؛ إحداهما تتشبث بالعالم فى لذة الحب العارمة ، والأخرى ترتفع فى شوق لايشبع إلى نعيم الجدود الأعلين . كل شىء يدلّ على أن فاوست لايزال يتطلع إلى اللا محدود فيصدمه وجوده المحدود ... »[٨] .

كان لابد ـ إذن ـ من وضع فاوست موضع اختبارات أخرى ، بعد أن أخفق فيما فعل . ومن هنا وضع جوته الجزء الثانى ـ وهو عبارة عن أجزاء مفككة صبّ فيها شاعرنا خلاصة معرفته التى جمعها إبّان عمره المديد من أدب وفلسفة ورموز وأساطير ، على نحو جعل دور المسرح تكتفى بعرض الجزء الأول فى كثير من الأحيان . فماذا نرى فى الجزء الثانى ؟[٩] .

يفيق فاوست من صدماته ليستأنف مغامراته . يريد أن يجوب العالم الكبير ، فيذهب مع مُسّمم أفكاره مفيستو ـ الذى لم يعد له سوى دور الخادم ـ إلى بلاط القيصر . وهناك ينجح مفيستو فى حل الضائقة المالية للبلاد ، ويشارك هو وفاوست فى المهرجانات والأعياد . وهى فرصة أخرى يعرض فيها جوته مناظر من وحى خرافات اليونان وأساطير القدماء .

ثم يطلب الإمبراطور من فاوست ـ بوصفه الساحر الجبار ـ أن يستحضر له شبح هيلينا وعشيقها باريس . وينجح فاوست ـ بمساعدة معلّمه ـ فى استحضار الشبحيْن من عالم الأموات ، وينتهى الأمر بانفجار رهيب يسقط فاوست من جرّائه مغشيّا عليه . ولكى يتم شفاؤه كان لابد له أن يقصد إلى أرض اليونان ؛ فيطير معه الشيطان ، ويرافقهما إنسىٌّ صغير ـ هو مونكلوس ـ من اختراع فاجنر . وهناك يبدأ فاوست فى البحث عن الجمال الأعلى ، فيبحث عن هيلينا ويخرجها من عالمها السفلى . ويعود بنا جوته إلى الذكريات التاريخية ؛ فيُرينا هيلينا وهى فى قصر اسبارطة ، ثم نراها تقتنع بمغادرة ذلك القصر لتذهب إلى أركاديا فى اليونان، ثم إلى قصر فاوست الذى أصبح أميرا للبلاد . ويلتقى مثالُ القوة بمثال الجمال ، أى فاوست وهيلينا ، ويتزوجان ويرزقان بمولود أسماه أوريفوريون (ملك الشعر) . وعندما شبّ أوريفوريون وكبر ، أراد أن يساعد والديه فى الحرب الدائرة ، وتخيل أنه يستطيع الطيران ، فسقط من قمة الجبل تحت أقدام والديه . وبموته تختفى هيلينا أيضا ، مما يدل على أن ذلك المثل الذى سعى فاوست لتحقيقه لم يكن بمثل أعلى ؛ لأنه ليست له صفة الخلود والدوام ، بل صار أقرب إلى الأوهام ، عندما نرى أن هيلينا تترك خمارها بين ذراعى فاوست ، ثم يتحول الخمار إلى سحابة تحمل فاوست وتطير ، ويجتهد مفيستو فى اللحاق به .

نزل فاوست من سحابته ليفكر فى مغامرة من نوع جديد تُرضى فيه حبّ التملّك ، واكتشاف قيم خالدة ، والوصول إلى عمل منزّه عن الفناء والزوال . أراد أن يجفف مساحة من المستنقعات الملاصقة لشاطىء البحر ويعمّرها ويبسط عليها سلطانه . وكان له ما أراد ، بعد أن كلفه ذلك جهدا مضنيا ، بذله عن طيب خاطر ، لأنه أيقن أنه لادوام لما يجلبه الشيطان ، بل إن الدوام والسعادة تتوافران فيما يكسبه المرء بجهده وعرق جبينه. بنى فاوست الجسور ، وأقام البيوت والقصور ، واخضرت على يديه الأراضى البور ، وفاض الخير على رعاياه وعمّهم السرور .

وبرغم ذلك فمازال فاوست يخطط لتوسيع رقعة الأرض واستكمال مشروعه لإسعاد أكبر عدد ممكن من سكان المنطقة . لكن العمر لم يمهله أكثر من ذلك . أصبح شيخا هرما ، وأصابه العمى ، ثم مات قبل أن يحقق ماتمنى . مات قبل أن « يصل إلى لحظة الإشباع الدائم ، والتحقق الكامل الذى لايعرف شوقا جديدا ولارغبة جديدة »[١٠] .

وبموته يخسر الشيطان الرهان ، وتتنازع الملائكة ـ من أطهار وأشرار ـ حول روح فاوست ، ويفوز بها ملائكة الرحمة ، حيث نالت الغفران ؛ « فقد استحق (نتيجة سعيه الدائم) أن تمدّ العناية يدها فتجذبه إليها فى النهاية ، وتوحّد بين نفسيه المتنازعتين بالحب والحنان »[١١] .

ثم تستقبله أرواح القديسين والأبرار وهى تشدو بأعذب الألحان ، وتشاركهم مارجريت بعد أن تاب الله عليها وغفر لها .

هذه هى الخطوط العريضة لمأساة فاوست كما عرضها جوته . وقد اضطُررت كثيراً للاختصار مخافة التطويل .

* * *

والقصة حافلة بالحوار الممتع : فهناك الحوار بين الله والشيطان ، وبين فاوست والآخرين، أمثال فاجنر ومارجريت وهيلينا ، أو بينه وبين الشيطان ، ثم بين الشيطان وطالب العلم ، وهكذا . وعن ذلك الحوار يقول طه حسين : « فى هذا الحوار كنوز من النقد والفلسفة والأدب لاسبيل إلى تقويمها ولا إلى تحليلها ولا إلى الإحاطة بها، ولكنها كفيلة بأن تعطيك من جوته صورة رجل عظيم قد عَظُم حتى كانت عظمته أشبه شئ بالتمرد ، ورقّ حتى كانت رقّته أشبه شئ بدعة الملائكة »[١٢] .

نوّهنا فى البداية بأن مادة فاوست عاشت قرونا من الدهر فى وجدان الشعب عن طريق أدبائه وشعرائه ؛ فمنهم من عرض فاوست ساحراً ، ومنهم من صوّره عالما ، ومنهم من جمع فيه بين العلم والسحر ، « وآخرون رأوا فيه المتمرد الثائر (أمثال شعراء العصف والدفع : مالرمولر ، لينسى ، كلينجر) ، ثم وضعها جوته فى قالب

المأساة فجاءت تتويجا للموضوع ، وجمعت بين عناصر العروض السابقة ، بل غطّت على السابقين واللاحقين ، وسرت حمّى فاوست إلى معظم معاصرى جوته من الأدباء ، إلى درجة أن لودفيج تيك ــ وهو من رواد الرومانتيكية ــ وضع قصة عام ١٨٠١ بعنوان «فاوست المضاد» . وهناك كاتب رومانتيكى آخر ــ أدالبرت فون شاميسّو ــ ترك فاوست (١٨٠٤) ينتحر ، لعله يصل إلى الحقيقة عن طريق الموت ، بعد أن خذلته الحياة . كما أن أخيم فون أرنيم ــ الرومانتيكى أيضا ــ له رواية تاريخية وطنية بعنوان «حراس التاج»(١٨١٧) ، يعرض فيها فاوست طبيبا ساحرا وسكّيرا ماكرا . وقارن كريستيان ديتّريش جرابّى بين فاوست ودون جوان زير النساء فى «دون جوان وفاوست» (١٨٥٩) ، بل ميز دون جوان على فاوست،حيث ترك الأخير يستسلم للشيطان ، ويتبرأ من العلم والإيمان ، كما فعل بالقصة غيره من المعاصرين آنذاك ، أمثال زودين (١٧٩٧) وشينك (١٨٠٤) وفوجت (١٨٠٩) . بل إن بوشكين يعرض فاوست (١٨٣٦) دون تعطش إلى المعرفة أو ولع بالمغامرة ، مشيرا إلى الملل الذى وصل به إلى حد احتقار الدنيا والزهد فى ملذاتها .

ومن معاصرى جوته الذين عالجوا موضوع فاوست أيضا نذكر على سبيل المثال لا الحصر المؤلفين : كلنجمان (١٨١٥) ، فوص (١٨٢٣) ، هولتاى (١٨٣٢) ، بل وضعها بعضهم على شكل أوبرا ، كما فعل بيرنارد بالاشتراك مع شبور (١٨١٤) ؛ وترينا فاوست أقرب إلى شخصية دون جوان .

ويعرضه الكاتب الإنجليزى سوين بطلاً بين امرأتين (١٨٢٥) . ومن الكتاب مَن كتبَ الخلاص والغفران لكل من فاوست ومفيستو معا ، مثل هوفمان (١٨٣٣) . وفى فرنسا يرجع الفضل فى انتشار القصة إلى ترويج مدام دى ستال لأعمال جوته عموما وفاوست خصوصا . وعرض لها من الفرنسيين بيرود وميرل عام ١٨٢٨ بعد أن وضع بيكينى لها الموسيقى . ثم كتب ليجوبللون مسرحية بعنوان «مفيستوفوليس» (١٨٣٢) ، وتبعتها أوبرا هيكتور برليوز بعنوان «لعنة فاوست» (١٨٤٦) .

ومن أهم المؤلفات الفرنسية عن فاوست تلك الأوبرا التى وضعها جونود بعنوان «فاوست ومارجريت» (١٨٥٩) ثم بول ڤاليرى فى «فاوستى» .

وفى إيطاليا ركز أريجو بواتو فى أوبرا «مفيستوفيل» (١٨٦٨) على الناحية الشيطانية دون الشعرية .

وإذا عدنا إلى ألمانيا نجد الشاعر نيكولاوس ليناو يكتب عن فاوست (١٨٣٦) قصيدة درامية طويلة ، يعرضه فيها كافرا بالله وبالطبيعة ، على عكس شتولتى فى قصيدته الدرامية (١٨٥٨ ــ ١٨٦٩) التى يمر فيها فاوست بمراحل توعية خلقية مختلفة ليفوز بالغفران فى النهاية . ولم يفت هينريش هاينى ، بموقفه المعادى لجوته ، أن يكتب عن فاوست ؛ فوضع قطعة للباليه بعنوان «الدكتور فاوست» (١٨٥١) ، عرض فيها الشيطان على أنه أنثى : (مفيستوفيلا) . ومن باب السخرية من سيل الرموز والطلاسم والأساطير الذى حشره جوته فى الجزء الثانى،وضع فريدريش تيودور فيشر«الجزء الثالث لقصة فاوست» (١٨٦٢) . إلا أن كل هذه الأعمال المذكورة هبطت بمستوى المأساة ، بل أدخلت عليها بعض عناصر الملهاة[١٣] .

ويمضى موكب فاوست بين المهلّلين له من رجال الأدب والساخرين منه ، والمتحمسين لفكرة معينة فيه ، والرافضين لأخرى ــ «إلى أن يتحول أيام توحيد ألمانيا وتأسيس الرايخ (١٨٧١ ــ ١٩١٨) إلى أسطورة قومية أو إلى نوع من الإنجيل للأمة الألمانية» ــ على حدّ تعبير الناقد شفيرتى . رأوا فيه آنذاك إحياءً لشخصية زيجفريد بطل النيبلونجن ، وامتدح هينريش دونتسر فيه الفكر الألمانى وجبروته ، والبحث الألمانى وتطلعاته (وكأنّ صفات فاوست ترجع إلى أصله الألمانى) . وتشعبت المفاهيم حول فاوست ؛ فمنها السياسى ومنها الدينى[١٤] .

وفى منتصف هذا القرن طلع علينا الروائى الألمانى الكبير توماس مان برواية ضخمة بعنوان «دكتور فاوستوس» (١٩٤٧) . وليست الرواية عن فاوست بل عن خليفة له يُدعى أدريان ليفركون . وكما سنرى استند توماس مان فى عرض الموضوع على ماجاء بالكتاب الشعبى (١٥٨٧) . وعلى بعض الوقائع من حياة نيتشه فيلسوف العصر .

تغطى الرواية الفترة بين ١٨٨٥ و ١٩٤٥ فى ألمانيا ، وهى فترة رأى فيها توماس مان المجتمع الألمانى مريضًا هزيلاً ؛ فترة خسرت فيها ألمانيا حربيْن عالميتيْن . ويشبّه توماس مان ما حدث فى ألمانيا بما حدث لبطل الرواية الموسيقار أدريان ليفركون ؛ إذ جرّه الشيطان إلى طريق الهلاك والانحدار كما جرّ الحكامُ ألمانيا إلى الويلات والدمار . ويرى موللر زايدل[١٥] أن هناك وجه تشابه بين أدريان وبين مؤسّسى الجمهورية الثالثة فى ألمانيا (النازيين) . ويتمثل وجه الشبه فى إعجابهم بالقوى الخارقة كما أعجب بها أدريان . ولنوجز الرواية فى بعض السطور :

اختلق توماس مان راوياً للقصة اسمه الدكتور سيرينوس تسايتبلوم ، ليحكى قصة زميله الموسيقار أدريان ليفركون ؛ فقد نشآ سويًّا فى كايزر أشرن بالقرب من مدينة هالّى ، والتحقا هناك بالمدرسة . كان أدريان تلميذاً نجيبا ، يتفوق فى المدرسة دون أى جهد يبذله . ثم تعرف أدريان على دنيا الموسيقى ، حيث كان عمه يتاجر فى الآلات الموسيقية . وتخصص فى المقامات الموسيقية وتوافق الأنغام ، ثم درس اللاهوت بجامعة هاللى . وذات مرة زار هو وصديقه تسايتبلوم بيتاً للدعارة ، إلا أن تلك الزيارة كانت بمثابة التحول الكبير فى نفس أدريان ؛ فقد جذبت انتباهَه هناك فتاةٌ أسماها هيتّريا إزميرالدا ، فصارت مصدر إلهامه الموسيقى . سافر أدريان وراءها إلى بريسبورج ، وهناك حذرته هيتريا من خطورة الاختلاط بها أو لمس جسدها ؛ لكن أدريان لم يعبأ بتحذيرها ، فالتقط منها مرضاً حارَ فى علاجه الأطباء،ومنهم من مات به .

قضى أدريان معظم وقته فى وضع الألحان ؛ فلم يكن يحبّذ الاختلاط بالآخرين ، اللهم إلا مع صفوة مختارة منهم ، مثل الشاعر روديجر شيلدكناب ؛ وهو شاب مرح برغم إفلاسه ، ارتاح أدريان لمرحه ومزاحه . ومن مدينة هالى انتقل أدريان إلى ميونخ ، وتعرف هناك على عازف الكمان شفيرتفيجر ؛ وهو شاب وسيم مولع بالغرام والمغازلة ، أراد أن يعمق صداقته مع أدريان ، لكن أدريان لايعرف حرارة العواطف ولا دفء المشاعر .

وفى رحلة إلى إيطاليا فوجىء أدريان بالشيطان ماثلاً أمامه ، وأخذ يتقمّص أشكالا مختلفة ، ثم دخل معه فى حوار طويل ، علم أدريان فى أثنائه أن مآله إلى النار ، وأن مرضه الخبيث امتد بجذوره إلى المخ .

ولما كان أدريان ذا موهبة فذّة،ولن يمهله المرض لتحقيق الأمل والغرض ، فقد عقد مع الشيطان اتفاقاً . رضى أدريان أن تكون له عبقرية شيطانية لقاء أن يهجر كل أنواع الحب ويزهده ، ثم يُصاب بالشلل ويفوز الشيطان بروحه . فضّل هذه الحالة على أن يكتفى بضحالة الفكر وعقم المقلّدين . وأخبره الشيطان بأن أمامه من العمر ٢٤ عاما ، وعليه أن يواصل العمل فى دأب وبلا هوادة .

واستغل أدريان مواهبه الخارقة حقًّا ، وركّز على الإنتاج الموسيقى ، فوضع أعمالا كثيرة . وأخذ اليأس يستولى عليه تارة ثم يعود إلى النشاط تارة أخرى ، وتعاوده الآلام ، لكنها تهون فى سبيل تحقيق الأحلام . ومن بين مؤلفاته الموسيقية عدد من الموشّحات الدينية ، وأهمها «شكوى الدكتور فاوست ونواحه» ـ مما يذكّرنا بعنوان الرواية .

وانتقلت عدوى مرضه إلى ابن اخته نيبوموك ـ وهو طفل فى الخامسة من عمره ـ فأصيب بالتهاب سحائى فى غشاء المخ،وراح ضحيته ـ الأمر الذى هزّ كيان أدريان . وفى آخر موشحة يؤلفها أدريان ، نراه يضع فى نهايتها صدى الضحك الرهيب لأهل النار . ثم يطلب من تسايتبلوم أن يحضر معه كلّ المعارف ليعزفها أمامهم . لكن أغلب الضيوف ارتاعوا من هول ماسمعوا . وأخذ أدريان يحكى بكل صراحة عن حياته ، وأنه كان دائما يتطلع إلى الشيطان منذ صباه ، إلى أن تم بينهما الاتفاق الذى باع فيه روحه للشيطان . ثم ابتدأ فى عزف مقطوعته ، لكنه انهار وأصيب بصدمة شلل عصبيّة .

ولما أفاق منها اتضح أنه فقد عقله ، فجاءت أمه وأعادته إلى مسقط رأسه . وبعد سنوات من العذاب خلّصه الموت من وجوده الجسمانى أيضا . وتنتهى الرواية بالكلمات :

«فليرحم الله روحكما البائسة ، ياصديقى وياوطنى» ـ وكأنه يقول :

«وماظلمهم الله ولكن كانوا أنفسهم يظلمون ، فأصابهم سيئات ماعملوا وحاق بهم ما كانوا به يستهزئون» (١٦ / ٢٤) .

وإذا عدنا بالذاكرة إلى فاوست عند جوته وجدنا أنه كان أكثر إيمانا بالله ؛ استسلم للشيطان فترة كان فيها يائسا من سعيه وراء المعرفة ، لكن الشيطان لم يستطع أن ينتشله من الهاوية التى تردّى فيها ، ولم ينقذه إلا توبتُه إلى الله بعمل الخير . أما فى رواية توماس مان فليس للكون ذلك الإطار الإلٓهى ، بل إنه يبدو كأنه هاوية مظلمة سحيقة ، أو كأنه صورة للجحيم . لم يعقد أدريان الاتفاق مع الشيطان بوصفه مجرد وسيلة مساعدة لتحقيق غاية ، بل لأن الشيطان هو الواهب الحقيقى لقوى الخلق والإبداع الفنى ، المتمثل كله فى دنيا الموسيقى .

ولسنا هنا فى مجال المقارنة بين جوته وتوماس مان فى عرضهما لموضوع فاوست ، ومع ذلك فلابد من أن نشير إلى أنهما يشتركان فى بعض النقاط :

١ ـ كلاهما يعرّض بطله لإغراء الشيطان ويتركه يوقّع معه اتفاقا . وإذا كان فاوست يلجأ إليه بوصفه الوسيلة التى تبرر الغاية ، فإن أدريان يلجأ إليه بوصفه الغاية والهدف الأسمى .

٢ ـ يمس المؤلفان موضوع العدالة الإلٓهية ، وإن كان الموضوع أكثر وضوحا عند جوته .

٣ ـ وضع كل منهما نقيضاً لبطله ؛ فعند جوته نجد فاوست عالماً طامعا ، بينما فاجنر عالم قانع . وعند توماس مان نجد أدريان فنّانا قديرا ، تحوط به سحب الغيوم والغموض منذ صباه ، بينما نرى تسايتبلوم إنسانا عاديًّا ، يعرف الحب ويربط بين الدين والعلم .

لم يبق لنا بعد هذه الجولة السريعة مع قصة فاوست وكيف تناولها المؤلفون فى الأجيال المختلفة إلا أن نذكر أن مأساة فاوست التى وضعها جوته نقلت إلى العربية فى أكثر من ترجمة : نقلها إسماعيل كامل ، ومحمد عوض محمد ، ومحمد عبد الحليم كرارة (بالشعر) ونقل مصطفى ماهر «نواة فاوست» ، ومحمد بدر الدين خليل ، وجزا بعنوان «مفيستو» ، وعبد الرحمن صدقى «مناجاة فاوست» ثم منظراً فى حديقة مارتا .

وتناول الكتّاب القصة بالتعليق والتحليل فى مقدمات هذه الأعمال المذكورة ،وفى مقالات منفردة ، نذكر منها : مقال عبد الغفار مكاوى بعنوان «خواطر عن فاوست» ، ومقال عز الدين إسماعيل بعنوان «عاشق الحكمة حكيم العشق» [١٦] .

بل لم يقتصر الأمر على الترجمة أو التحليل ، فقد وضع شيخ الكتاب العرب توفيق الحكيم قطعة قصيرة بعنوان «عهد الشيطان» [١٧] . ووضع الكاتب المسرحى على أحمد باكثير مسرحية فى أربعة فصول ، أسماها «فاوست الجديد» [١٨] .

أما توفيق الحكيم فقد صدرت له عام ١٩٣٨ خواطر نثرية وضعها فى كتاب بعنوان «عهد الشيطان» ـ نسبة إلى القطعة الأولى منها،وهى لا تعدو العشرين صفحة ـ وضع لها «تصديرا» يخاطب فيه شيطان الفن الذى أخذ من الكاتب كل شئ : صحته وشبابه ، يقظته ونومه . ثم يبدأ «عهد الشيطان» فيروى فيه عما حدث له فى

منتصف ليلة من ليالى الشتاء ، حيث كان جالساً إلى مكتبه يقرأ قصة فاوست . وكان قد وصل إلى الصفحات التى يجلس فيها فاوست بين كتبه ، وهو قانط من العلم وراغب عن الحياة ؛ فلقد أعطى العلم كل حياته دون أن يتمتع من الدنيا بشئ . «لم يملأ قلبه بشئ وإنما ملأ رأسه بكلام كثير سوف يأكله الدود مع الجمجمة » . وفى هذه اللحظة من القنوط يظهر الشيطان لفاوست، ويتحاوران، ثم يكتبان عهدا يعيد فيه الشيطان الشباب إلى فاوست ، لقاء أن يكسب الشيطان روحه . وكان له ما أراد ، فأصبح فتى فى العشرين من العمر .

وهنا توقف الحكيم عن القراءة، وطرح الكتاب، وهام فى وادى التأملات ، وصرخ منادياً الشيطان وسط ظلمة الليل البهيم ، ولكن لم يبرز الشيطان إليه بالطبع .

وراح فى النوم ، وإذ به يتخيل أن مفيستو يلبى النداء ، فطلب منه الحكيم أن يمنحه حبّ المعرفة . أراد أن تكون له نفس فاوست أو نفس جوته ، لقاء أن يضحى بالشباب . ثم انصرف الشيطان موافقا ، دون حاجة إلى تدوين الاتفاق .

ومضى على تلك الليلة ثلاثة عشر عاما ، التهم فيها الحكيم الكتب التهاما ، وأحاط بمختلف العلوم والفنون علما . وملأت عليه المعرفة حياته ، إلى أن نبّهته خادم عجوز إلى صحته بعد أن شحب لونه ، وتجعدت أسارير وجهه ، وتقوس ظهره وانحنى ، وضاع الشباب .

وفى مسرحية « فاوست الجديد » يعرض على أحمد باكثير القصة فى أربعة فصول ، مستخدما الأسماء نفسها فى مسرحية جوته ، بعد الحذف والتغيير والإضافة : جعل فاجنر خادماً لفاوست ومعه الخادمة أولجا ، وأضاف مكانه شخصية بارسيلز، عالم الكيمياء فى العصور الوسطى . وكان لهما زميل ثالث فى الدراسة هو « فالديز » الذى مات بالسرطان . وقد أراد فاوست وبارسيلز اكتشاف علاج لذلك المرض . ثم اشتركا معا فى اختراع آلة لتزوير العُملة ، إلا أن بارسيلز نبذ المعرفة، لأنه وجد فى الحياة متعاً أهم ، بينما واصل فاوست حياة العلم والبحث .

ثم أحب كلٌّ منهما : صاحب بارسيلز إيمى إلى أن نال منها ما أراد . وأخذ يلعب بها ويقضى معها الليالى الحمراء فى فندق العرائس فوق الجبل .

أما فاوست فأحب مرجريت ، وكان صادقاً فى حبه . أعطى لعمّها المـــــال الذى أرضاه ليتمكن من زواجها ، إلا أنها رفضت الزواج منه عندما صارحها بأنه زيّف النقود ، وهجرته ودخلت الدير .

ازداد يأس فاوست وقنوطه ، فلم يظفر من العلم بطائل ، ويريد أن ينتقل بالانتحار من وجوده السخيف إلى وجود أفضل .

ينتهز الشيطان الفرصة ويدخل على فاوست فى صورة بارسيلز أولاً ، ثم يكشف له عن شخصيته ، ويعرض عليه خدماته ، ليخلّصه من الأسباب التى تدعوه إلى الانتحار ؛ وأولها أن يأتيه بمرجريت . ويأتيه بها حقّا وهى فى ثياب راهبة ، ثم يصرفها حتى يوقع فاوست الاتفاق ، وبمقتضاه يحصل الشيطان على فاوست إذا حقق له أمانيه وهى : المعرفة الشاملة ، والصحة والقوة والشباب والغنى والشهرة والحب العارم مع مرجريت وغيرها من حسان الدنيا .

ثم يبدأ الشيطان بعد التوقيع فى عمله ، فيستأجر غانية اسمها جيرترود ويُلبسها ثياب راهبة ، تظهر وهى ترقص رقصات مثيرة ، وتتجرد من ثيابها قطعة بعد قطعة ، ثم تعيش معه فى قصره دون عقد قران ، بل تبدأ تخونه مع بارسيلز . وينجح الشيطان فى إغراء فاوست بأن يخون بارسيلز مع صديقته « إيمى » ، إلا أن ضمير فاوست يستيقظ فيؤنبها ويتأفف منها ، فتتوب وتصبح راهبة هى الأخرى .

ثم نرى فاوست وقد كادت بحوثه تنجح فى تحويل الصحارى إلى رياض غناء . ويطلب من بارسيلز مساعدته فى الكيمياء . إلا أن بارسيلز يشترط أن يحصل عن طريق فاوست على عقد مع الشيطان . ويرفض الشيطان ؛ لأن بارسيلز وأمثاله فى قبضته .

ويبدأ عتابٌ بين فاوست والشيطان ، أخذ هذا يعدّد فيه أفضاله على فاوست ؛ فقد أعاده إلى سنّ العشرين . ومتّعه بألوان النساء من مختلف بلاد العالم . وأحضر له الخمر من قبر فرعون فى جوف الهرم ، وأتاه بالفواكه فى غير موسمها . وطاف به بلاد العالم ، وأراه أن الأرض كروية . وأخذه إلى كهنة وادى النيل وإلى حكماء الهند والصين وفلاسفة الإغريق . لكن فاوست يرى أن ذلك كله لم يزده بالحقيقة علما بل زاده بها جهلا . ولم يحقق مشروعه فى تعمير الصحارى بعد .

أخذ الشيطان يُلهيه فعرض عليه هيلين أجمل الجميلات التى قامت من أجلها حرب طرواده ؛ لكن فاوست يعقد العزم على عدم النظر إليها وهى ترقص وتخلع ملابسها . وانطرح فاوست أرضا وأغمى عليه ، ولم ينظر إلى الفتنة ، ثم أفاق بعد ذلك وقال إنه رأى نور الله .

ثم يتعاون بارسيلز مع الشيطان على إغراء فاوست بالملذات والنساء . عرضا عليه إلهات الجمال أمثال فينوس وأفروديت وسميراميس وكليوباترا وغيرهن . ووسط هذا الموكب تظهر مارجريت الحقيقة فيسقيها فاوست مخدّرا وينتهك عرضها انتقاماً منها ، وهو لا يدرى أنها جاءت من الدير لتنقذه من براثن الشيطان . وبعد أن غرر بها يكتشف الحقيقة ؛ فهى مازالت بِكراً . ويتضح له أن الشيطان خدعه فيها مرّتين .

فى الوقت نفسه يشعر الشيطان بغضب فاوست ، فينتهز حقد بارسيلز على فاوست ، ويوغر صدره بالتخلص من فاوست ليحصل على المال كله لنفسه ، وذلك بعد أن يحكم فاوست الدولتين (الغرب والشرق)، ويدعو الناس إلى عبادته من دون الله ، وبذلك يفوز الشيطان .

غير أن فاوست كان قد تغيّر ، وندم على فعلته مع مارجريت ، خصوصا وقد أصابتها الحمى ، وحاول الجميع إسعافها . أخذ فاوست يلقى بأبحاثه فى النيران ليقطع صلته بالشيطان ويمحو آثاره إرضاءً لمرجريت.عند ذاك تموت وهى راضية ؛ لأنها سوف ترى فاوست فى الآخرة بعد أن تاب الله عليه .

ويشعر فاوست بالنهاية فيوصى بالقصر لخادمه فاجنر وخادمته أولجا بعد أن يتزوجا . ولما علم بارسيلز بأن فاوست أحرق البحوث حتى لا تقع فى يد أحد يستذل بها البشرية ، يطعنه ويهرب إلى الشيطان طالباً المكافأة . فيؤنبه الشيطان ، لأنه إنما قتل الرجل الذى كان أمله الوحيد . يلقى بارسيلز بنفسه من فوق القصر ، ويذهب الشيطان ليستولى على روح فاوست ، مغرياً إياه بحياة الجحيم وما فيها من كفاح للخلاص . لكن أصوات الملائكة تطرد الشيطان،وترفع روح فاوست إلى بارئها وسط أنغام الموسيقى والألحان .

بهذين العملين لكل من توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير أردنا أن نشير إلى أن أسطورة فاوست أو قصة الإنسان الذى باع نفسه للشيطان «ليست غريبة على المجتمع المصرى » ـ على حد تعبير أحمد شمس الدين الحجاجى[19] ؛ «فقد تناولها أيضا كل من محمد فريد أبو حديد فى مسرحية «عبد الشيطان » . وتأثر بها توفيق الحكيم فى مسرحيته «سليمان الحكيم » تأثرا واضحا ، وظهر تأثيرها لدى كل من محمود تيمور فى مسرحيته «أشطر من إبليس » . وعلى أحمد باكثير فى مسرحية «هاروت وماروت » . وفتحى رضوان فى مسرحية «دموع إبليس » . وكما لم تخرج المسرحيات الأوربية عن فاوست عن الإطار المسيحى ، فإن هذه المسرحيات العربية وضعت فى الإطار الإسلامى ، «حيث التزم هؤلاء المؤلفون جميعا بالموقف الإسلامى فى رؤيته لعلاقة الله بالشيطان . وفى أن الشيطان لم تعد له صلة مباشرة بالله منذ طُرد إبليس من رحمة الله . وحتى لا نشق على القارئ كثيرا باستعراض شخصية الشيطان وعلاقته بالإنسان فى كل تلك الأعمال العربية ، فإننا نشير إلى التحليل الدقيق لكل هذه الجوانب وغيرها فى كتاب أحمد شمس الدين الحجاجى[20] ، حيث أفاض فى مقارناتها ، مبيّنا مدى تأثرها بمسرحية فاوست عند جوته .

وبذلك نصل إلى نهاية هذه الجولة السريعة مع موضوع فاوست وطريقة عرضه فى دنيا الأدب . ولم يتسع بالطبع هذا المقال لكل ما يمكن أن يقال ، بل مرّ على بعض النقاط برغم أن كلا منها جدير بالدراسة والاهتمام . فالموضوع يمثل النزعات الإنسانية ، من رضى وطمع أو قناعة وجشع ، ويعرض ما يخامر البشر فى لحظة يأس أو قنوط من المعرفة الإلهية ، برغم أننا أمرنا ألاّ نقنط من رحمة الله . وأن نرضى بما قسمه لنا . ولكننا بشر ، والإنسان خطّاء ، نستسلم لهواجس الشيطان فنضلّ ، ثم تردّنا قوة الإيمان فنهتدى . وبين هذين القطبين نتأرجح . «وما كنا لنهتدى لولا أن هدانا الله » .

الهوامش :

(١) عباس محمود العقاد : المجموعة الكاملة لمؤلفاته ، المجلد ١٩ فصل «تذكار جيتى » ص ١١٥ (دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٨١) .
(٢) طه حسين فى مقدمته لترجمة فاوست لمحمد عوض محمد عام ١٩٣٠ ، الطبعة الخامسة عام ١٩٧١ م ص ٩ وما بعدها .
(٣) العقاد ص ٦٥ .
(٤) راجع : (أ) العقاد من ص ٦٤ ، (ب) محمد عبد الحليم كرارة فى ترجمته لمأساة فاوست ـ الإسكندرية ١٩٥٩ م ، (جـ) محمد عوض محمد فى ترجمته لفاوست الطبعة الخامسة ـ القاهرة ١٩٧١ م (وبها مقدمه طه حسين وملخص للجزء الثانى من المأساة) .
(٥) العقاد ص ٦٤ .
(٦) طه حسين ص ١٣ .
(٧) محمد عوض محمد ص ٦١ .
(٨) عبد الغفار مكاوى : خواطر عن فاوست ، فى كتابه بعنوان البلد البعيد ، دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٣ .
(٩) نستند فى عرض موجز الجزء الثانى على ملخص محمد عوض محمد الملحق بمقدمته لترجمة فاوست ، وعلى النص الألمانى .
(١٠) عبد الغفار مكاوى ص ٦٥ .
(١١) المرجع السابق ص ٦٤ .
(١٢) طه حسين فى مقدمته لترجمة فاوست محمد عوض محمد ، ص ٢٦ .
(١٣) راجع عزالدين إسماعيل : عاشق الحكمة حكيم العشق ـ مقال بمجلة «فصول ، المجلد الثانى ، العدد الأول ـ القاهرة أكتوبر ١٩٨١ (٣٩ ـ ٤٢) .
(١٤) قارن : (أ) ألفريد روزنبرج فى «خرافة القرن العشرين » (١٩٣٠) ، (ب) فيلهلم بوم : «فاوست اللافاوستى » (١٩٣٣) .
(١٥) فالترمولار ـ زايدل فى محاضراته عن قصة فاوست بجامعة ميونخ فى الفصل الدراسى الشتوى عام ١٩٦٦ .
(١٦) راجع ملحوظة رقم ٨ ورقم ١٣ .
(١٧) توفيق الحكيم : عهد الشيطان ـ القاهرة ١٩٣٨ م .
(١٨) على أحمد باكثير : فاوست الجديد ـ مسرحية فى ٤ فصول القاهرة ١٩٧٤ م .
(١٩) أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٣٣ ـ ١٩٧٠) ، الكتاب الأول ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٥ ص ٢٢٤ وما يليها .
(٢٠) فى المرجع السابق تحليل لصورة الشيطان فى المسرح المعاصر (من ص ٢٢٥ حتى ٢٨١) .

مصطفى ماهر

فاوست
فى الأدب العربى المعاصر

تمهيد :

فى محاضرة ألقيتها فى عام ١٩٧٩ ، بمناسبة الذكرى السادسة لوفاة عميد الأدب العربى ، الدكتور طه حسين ، فى كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، بعنوان «بعض اهتمامات طه حسين بالأدب الألمانى »[١]، تحدثت عن اعتداد طه حسين فى تقديمة الأدب الألمانى إلى القارئ العربى على أديبين عظيمين ، اقتصر اهتمامه عليهما اقتصارا يوشك أن يكون كاملا : يوهان ڤولفجنج فون جوته ، وفرانتس كافكا ، وذهبت إلى أن هذا التركيز ينطلق بفكر صائب ؛ لأن جوته يمثل نخبة من الاتجاهات الأدبية الألمانية المهمة من «الروكوكو » إلى «العاصفة والاندفاع » إلى «الكلاسيكية » و «الرومانتيكية »[٢] ، وبهذا فإن التعريف به كان يعنى فتح الباب على مصراعيه أمام الأدب الألمانى فى عصر من عصوره الرائعة ؛ ولأن كافكا يمثل مجموعة كاملة من المقومات الأساسية التى يقوم عليها الأدب الألمانى الحديث[٣] .

وإذا كان اتصال الثقافة العربية بالثقافة الفرنسية قد بدأ فى القرن التاسع عشر ، ووجد له فى رفاعة الطهطاوى وتلاميذه نقلة دءوبين بالمعنى الواسع للنقل[٤] ، فإن اتصال الثقافة العربية بالثقافة الألمانية تأخر حتى مطلع القرن العشرين ، ولم يأخذ صورة نشيطة إلا على إثر زيارة إمبراطور ألمانيا لدمشق ١٨٩٨ ، ثم قبيل الحرب العالمية الأولى[٥] . كذلك نلاحظ أن تأثير الثقافة الألمانية ، إذا أخذنا الترجمة دليلاً عليه ، يقل فى حجمه عن تأثير ثقافات أوروبية أخرى مثل الثقافة الفرنسية والإنجليزية . ويرجع ذلك إلى أسباب سياسية فى المقام الأول ، ارتبطت بها أسباب أخرى ؛ منها تأخر تعليم اللغة الألمانية فى المعاهد والمدارس إلى مطلع الخمسينيات . إلا أن التأخر الزمنى ، والتواضع الكمّى،لايعنيان بالضرورة ضعف التأثير ؛ فقد أوتى الأدب الألمانى فى شخص جوته وأعماله رسولاً لايبارى فى دعوة التواصل بين الثقافة الألمانية والثقافة العربية الإسلامية . فلم يقف حرصه على الثقافة العربية الإسلامية عند حد الدراسة المتأنية والمعرفة الصحيحة ، بل تجاوز ذلك إلى حب لهذه الثقافة واعتراف من مناهلها . فليس من الغريب أن يحس حملةُ الثقافة العربية الإسلامية من مؤلفين ومترجمين وقراء بهذه القرابة ، وليس من الغريب أن يكون لهذا الإحساس أثره الكبير المستمر .

جوته بين العرب :

لعل أقدم محاولة لنقل شىء من أعمال جوته إلى العربية هى تلك الترجمة التى نشرها أحمد رياض فى القاهرة عام ١٩١٩ **لآلام فرتر**(٦) ، فى إطار حركة عاطفية رومانتيكية برزت فى الأدب العربى فى مصر آنذاك ، وفى ربط مستتر بين هذه القصة وقصص عربية شبيهة مثل قصة **مجنون ليلى** وقصة **قيس ولبنى** ، عرفت طريقها إذ ذاك إلى التجديد . وما مرت سنوات خمس حتى كان أحمد حسن الزيات قد أتم ترجمته الشهيرة لهذه الرواية ، وأصدرها بمقدمة كتبها طه حسين ، فلاقت نجاحاً كبيراً ، وما تزال هذه الترجمة تصدر إلى يومنا هذا فى طبعات مجددة . وأصدر عمر عبد العزيز أمين ، صاحب القلم المعروف فى روايات الجيب ، صياغة مبسطة لها ، تكرر طبعها هى الأخرى ، وكانت آخر طبعة رأيتها منها هى طبعة ١٩٦١ . ويمكن القول إن رواية **آلام فرتر** أحدثت أثراً كبيراً فى العالم الثقافى العربى ، وأن المترجمين لا يكفون عن إعادة ترجمتها ، ناهيك عن تأثر الأدباء والشعراء الخلاّقين بها .

ومن الممكن القول إن محمد عوض محمد هو أول من رجع فى ترجماته إلى النص الألمانى على نحو ما ، على عكس سابقيه الذين استخدموا لغاتٍ أخرى مثل الإنجليزية أو الفرنسية . أخرج محمد عوض محمد فى عام ١٩٣٣ ترجمة نثرية لهرمن ودوروتيا بمقدمة كتبها طه حسين(٧) ، ونفدت الطبعة الأولى ، فصدرت طبعة ثانية فى عام ١٩٤٩ . ثم نشر محمد عوض محمد فى أثناء الحرب العالمية الثانية ترجمته للجزء الأول من « **فاوست** » بمقدمة لطه حسين . وسرعان ما دخلت هذه « القصة » فى دائرة الاهتمام على مستويات مختلفة ، فظهرت لها صياغة روائية فى روايات الجيب، منها تلك التى صنعها إسماعيل كامل ، ثم فى عالم المسرح والسينما، حيث قدم يوسف وهبى مسرحية « **الشيطان** » ، ثم فيلم « **سفير جهنم** » . وظهر أخيراً فيلم « **المرأة التى غلبت الشيطان** »، ومسرحية « **عبود عبده عبود** » تمثيل أمين الهنيدى . واهتم المترجم الشاعر عبد الحليم كرارة بهذا العمل المسرحى الكبير، فترجمه « شعراً » على النمط الشعرى القديم فى عام ١٩٥٩ ، ولم يكتف بترجمة الجزء الأول من المسرحية ، بل عكف على ترجمة الجزء الثانى شعراً أيضاً ، وبذل فى ذلك جهداً يفوق المألوف . ولعبد الحليم كرارة ترجمة لإيفيجينيا ، ليست هى الوحيدة، فهناك ترجمة أخرى لها أصدرها محمود إبراهيم الدسوقى ، ومعها ترجمة لاجمونت فى مجلد واحد ١٩٤٦ . أما ترجمة « **الديوان الشرقى للمؤلف الغربى** » فقد اضطلع بها عبد الرحمن بدوى ، الذى يعتبر بغير شك علماً من الأعلام الثقافية البارزة فى مجالات كثيرة منها مجال الترجمة من الألمانية إلى العربية . أصدر عبد الرحمن بدوى ترجمته للديوان فى عام ١٩٤٤، ثم أصدر طبعة مزيدة مستكملة ممتازة فى عام ١٩٦٣ . ومن أعمال جوته أصدر بدوى أيضا ترجمة « **التبادلات المزدوجة** » بعنوان « **الأنساب المختارة** » فى عام ١٩٤٥ . وهناك ترجمة ممتازة لمسرحية « **توركواتو تاسو** » أصدرها الأستاذ الأديب الشاعر الدكتور عبد الغفار مكاوى فى عام ١٩٦٧ ، وله أيضا ترجمة لقصتين من قصص جوته « **الأقصوصة** » ، و « **الحكاية** » ومختارات من « **الديوان الشرقى** » . وقد بدأ مصطفى ماهر فى عام ١٩٦٦ مشروعا طموحا لترجمة أعمال جوته المسرحية ، أتم فى إطاره : « **نزوة العاشق** » و « **الشركاء** » و « **أورفاوست** » و « **جوتس فون برليشينجن** » و « **وكلافيجو** » و « **شتيلا** »(٨) . كذلك يصح أن نشير فى هذا المقام إلى ترجمة الشاعر عبد الرحمن صدقى لبعض قصائد من أعمال جوته(٩) .

وهناك دراسات مختلفة بالعربية تدور حول جوته ، قد لا تكون كثيرة، ولكنها تبين الاهتمام بالأديب الألمانى الكبير ، وتبين فى الوقت نفسه المواقف المتباينة التى وقفها مستقبلو(١٠) جوته . هناك دراسات طه حسين التى قدم بها لآلام فرتر وهرمن ودورتيه وفاوست ، وهناك دراسته التى أحيى بها ذكرى مرور قرنين على مولد جوته . وقد احتفل عباس محمود العقاد أيضا بهذه المناسبة وأخرج كتابه الصغير « **عبقرية جيتى** » . وهناك كتابات متفرقة لكثير من الكتاب مثل توفيق الحكيم وعلى أدهم وحسن محمود . وهناك مقالتان بقلم الدكتور محمد عوض محمد عن فاوست ، وكُتَيِّب بعنوان « **جوته والإسلام** » بقلم عبد الرحمن صدقى ، وكُتَيِّب بالعنوان نفسه بقلم عبد العزيز بن شنهو(١١) ، ومقال بالعنوان نفسه بقلم دكتور مصطفى ماهر . ولعل أهم الدراسات المتخصصة التى كتبت عن جوته هى التى صدرت كمقدمات لترجمة هذا الكتاب أو ذاك من كتبه : دراسات الدكتور عبد الرحمن بدوى ، ودراسات الدكتور عبد الغفار مكاوى ، ودراسات الدكتور مصطفى ماهر . ولابد أن نضيف إلى هذه المختارات البيليوجرافية رسائل الماجستير والدكتوراه التى كتبها الدارسون العرب ، أو التى يعكفون على كتابتها حاليا ، وكذلك الدراسات المقارنة التى كتبها الدكتور عز الدين إسماعيل(١٢) ، والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى(١٣) ، وغيرهما .

المواقف

دخل أدب جوته ، إذن ، إلى دائرة الثقافة العربية الإسلامية ، واستقبله المستقبلون بوجهات نظر متباينة ، كانت لها آثارها على اختيار المترجمين للأعمال ، وعلى طريقة الترجمة وأسلوبها ، وكانت لها آثارها على الفهم والتفسير ، ثم كانت لها آثارها على المحاكاة أو المعارضة أو الاقتباس أو الإفادة أو الاستئناس . ويمكننا أن نحدد المواقف الاستقبالية (١٤) على النحو التالى :

الموقف الأول : هو الموقف التعريبى ، الذى يختار فيه الناقلون نصاً أجنبياً له أرضية ممهدة نوعاً ما فى التراث العربى ، بحيث لا يجد القارئ فى النص المنقول غرابة شديدة ، كما حدث فى حالة نقل « **آلام فرتر** » إلى العربية، لما بين هذه القصة وبعض القصص العربية القديمة من شبه . وقد يذهب أصحاب هذا الموقف إلى اصطناع أسلوب قريب إلى القارئ العربى ، بغض النظر عما إذا كان هذا الأسلوب يفى بالشروط العلمية المطلوبة فى الترجمة الدقيقة ، وهذا ما فعله الزيات بأسلوبه الممتاز(١٥) .

الموقف الثانى : هو الموقف الاستحواذى، الذى يتصور فيه

الناقلون أن جوته أديب وشاعر ومفكر ، ينتمى إلى الثقافة العربية الإسلامية ؛ فهم يحرصون على تأكيد انتمائه إلى الإسلام والعروبة ، فترى عبد الرحمن صدقى يسميه «جوته الشرق» ، ويذكر فى ختام كتابه : «... والقراء لا محالة يذكرون محاولته إظهار الخلق أجمعين على محاسن الشرق .. وما جاء به الإسلام من الحق» . ويظهر هذا الموقف واضحا فى كتابات الكاتب الجزائرى عبد الحميد بن شنهو الذى يقول مثلا : «ذلك أن جوته كان إنسانا على النحو الذى يفهمه الإسلام ، ويريده ..» . أو يقول : «..كان جوته مصدّقاً للعمل الربانى الروحى الذى قام به محمد ... ولقد سعى جوته إلى تقليد النبى فى تصرفه ، بل فى عمله» .

الموقف الثالث : الموقف العلمى الأكاديمى،الذى يحاول فيه الناقلون أن يفهموا جوته وأعماله فهماً يتفق مع متطلبات المناهج الموضوعية ، ويحاولون إلقاء الضوء على النواحى الغامضة المنتمية إلى ثقافة أخرى ، بدلاً من تجاوزها أو تحويرها أو تعريبها . من أمثلة ذلك دراسة الدكتور عبد الغفار مكاوى[15] «**تريثى قليلاً لما أجملك ... خواطر عن فاوست**» التى يبين فيها أبعاد المشكلة الفاوستية من وجهة النظر الألمانية[16] .

الموقف الرابع : الموقف الحوارى،الذى يدخل الناقل فيه مع الأديب والشاعر الذى يستقبله ، أو يستقبل شيئاً من أعماله فى حوار ونقاش وجدل ، يريد أن يبين المواضع التى تهمه ، والتى يحرص على نقلها ، والمواضع التى يرفضها ، أو يستنكرها على نحو ما فعل توفيق الحكيم فى «عهد الشيطان» أو على نحو ما نرى فى الحوار بين الدكتور حسين مؤنس وتوفيق الحكيم : «**لقاء مع توفيق الحكيم على مفترق الطرق**» (مجلة أكتوبر ، القاهرة ، ٩ مايو ١٩٨٢ ، العدد ٢٨٩) .

الموقف الخامس : الموقف التحويرى ، الذى ينصرف فيه الناقل عن النص الأصلى فى شكله وموضوعه ، ويحول المادة المتاحة إلى شئ آخر ، كأنْ تتحول تمثيلية فاوست المسرحية التراجيدية إلى رواية جيب ، أو إلى مسرحية فكاهية شعبية ، أو إلى فيلم سينمائى على نحو ما نرى فى مسرحية «**الشيطان**» ليوسف وهبى[17] ، وفيلم «**سفير جهنم**» له أيضا ، وفيلم «المرأة التى غلبت الشيطان» ، ومسرحية «عبود عبده عبود» التى مثلها أمين الهنيدى .

تختلف المواقف إذن ، ويرى الباحث فى اختلافها أموراً كثيرة يهتم بها العالم ، وبخاصة فى مجال علم الأدب المقارن ، ومجالات بحوث الاستقبال ، ولا يمكن أن نجعل لهذه المواقف درجات تقييمية ، فنرفع بعضها فى القيمة فوق بعض ، ولكننا نستجلى ونوضح ، ونلقى الضوء على الشروط والدوافع والنتائج ، وعلى الخطوات التى يخطوها هذا النمط أو ذاك من أنماط النقل أو التلقى، أو ما يسمى بالاستقبال .

وقبل أن ندخل فى مناقشة تفصيلية لهذه النوعيات المتباينة المتصلة بموضوع فاوست بالذات ، نشير إلى طائفة من الأعمال الأدبية العربية التى يتمثل فيها استقبال مادة فاوست .

المعالجات العربية لمادة فاوست :

أشرنا من قبل إلى الترجمات العربية لأعمال جوته بصفة عامة ، وذكرنا بينها ترجمات فاوست ؛ ترجمة محمد عوض محمد (١٩٢٩) للجزء الأول ؛ وترجمة عبد الحليم كرارة الشعرية للجزء الأول أيضا (١٩٦٩) ؛ وترجمة عبد الحليم كرارة الشعرية للجزء الثانى (١٩٦٩) ؛ وترجمة مصطفى ماهر لأورفاوست (١٩٧٥) .

كذلك ذكرنا فى معرض الحديث عن الدراسات المنصبة على أعمال جوته بعامة الدراسات التى اختصت بفاوست ، وهى دراسات طه حسين ، ومحمد عوض محمد ، وعبد الغفار مكاوى ، ومصطفى ماهر .

وضربنا على الترجمات التحويرية مثلاً ؛ تلك الترجمة التى جعلها صاحبها على هيئة رواية الجيب .

ويهمنا أن نذكر الآن طائفة من الأعمال الأدبية التى تعالج المادة الفاوستية معالجة مباشرة :

عهد الشيطان ، قصة لتوفيق الحكيم
عبد الشيطان ، مسرحية لمحمد فريد أبى حديد
فاوست الجديد ، مسرحية لعلى أحمد باكثير

وهناك فضلاً عن ذلك أعمال أدبية أخرى تعالج المادة الفاوستية جزئيا ، أو على نحو غير مباشر ، نذكر منها :

سليمان الحكيم ، مسرحية لتوفيق الحكيم
أشطر من إبليس ، مسرحية لمحمود تيمور
دموع إبليس ، مسرحية لفتحى رضوان
هاروت وماروت ، مسرحية لعلى أحمد باكثير
ميفيستوفوليس قصة قصيرة لمحمود طاهر لاشين

وسيقتصر حديثنا هنا على الأعمال الثلاثة الأولى،وهى المعالجات المباشرة .

عهد الشيطان :

ظهرت قصة توفيق الحكيم «**عهد الشيطان**» فى عام ١٩٣٨ ، ويتخذ فيها الأديب الكبير من مادة فاوست موقفاً حوارياً . والقصة على لسان ضمير المتكلم ، يحكى الأديب عن نفسه،أنه كان يجلس جلسة فاوست فى منتصف الليل إلى المكتب ، يقرأ مسرحية فاوست فى نور ضئيل ، ويقف فى أثناء قراءته عند شكوى فاوست من أنه ضيّع حياته فى السعى إلى المعرفة ، ولم يتمتع بشئ من طيبات الحياة ، إلى أن يشعر أنه ليس وحده فى المكان ، فقد جاء إليه الشيطان يعرض عليه أن يحقق له كل ما يطلب . ثم يقرأ فى مسرحية جوته كيف اتخذ الشيطان هيئة بشرية حتى يراه فاوست ويحدّثه ، وكيف اتفق الاثنان وتحرر العهد ، ومهر بالدم : «أعطيك الشباب ، وتعطينى نفسك .»

رأى صاحب القصة نفسه فى فاوست ، فقد كان مثله يحب «المعرفة» ، وكان مثله مستعداً أن يعطى الشيطان ما يشاء من نفسه ، إذا مكّنه من معرفة العالم المجهول السابح فى بحار الأسرار . ولهذا صاح منادياً الشيطان ، وراح فى إغفاءة نَصَبَ فيها الخيال مسرحاً ، فظهر له الشيطان على هيئة مفيستو ، وطلب منه أن يمنحه حب المعرفة ، وأن يعطيه «نفس فاوست» أو «نفس جوته» ، وعرض عليه فى مقابل ذلك «الشباب» ، وعلى الرغم من تحذير الشيطان له قائلاً : «لا شئ فى الوجود يعوّض الشباب» ، فقد أصر . ولم يكتب الشيطان عقداً ، واكتفى بكلمة الشرف !

ومرت على تلك الليلة ثلاثة عشر عاماً التهم فيها الكتب ، وأحب المعرفة حباً كالجنون ، وفكر فى مشاكل العالم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ومسائل الفلسفة المطلقة وقضايا الفكر . وذات صباح نبهته خادم عجوز إلى التجاعيد التى ارتسمت حول عينيه ، والشحوب وتقوس الظهر ، فصاح : الشباب ! الشباب ! لقد أخذ الشباب .

وأول ما يلفت النظر عندما نتناول هذا النص بالنقد ، أن توفيق الحكيم ، وهو المؤلف المسرحى قلباً وقالباً،لم يعارض مسرحية جوته بمسرحية أخرى ، على نحو ما فعل مثلاً بالنسبة لمادة مسرحية أخرى مثل بجماليون ، بل آثر أن يدخل فى حوار مع المادة الأدبية الفاوستية ، منشئاً لوناً مبتكراً من القصة . ولكنه على الرغم من ذلك ظل متأثراً ببعض النواحى الشكلية فى مسرحية جوته ؛ فهو يجعل لقصته «تصديراً» يذكرنا على نحو ما بنمط البناء المسرحى للجزء الأول من مسرحية «فاوست» ، حيث نجد تصديراً أو إذا شئنا تصديرين . ونلاحظ على تصدير توفيق الحكيم أنه يقترب فى أسلوبه من جوته ؛ إذ يصطنع قالب «الشعر الحر» أو «الشعر المرسل» . وقصة توفيق الحكيم تتكون بعد التصدير من عنصر تمهيدى ، وتنتهى بعنصر ختامى ، وبين العنصرين جزء أول يعتبر تلخيصاً لفاوست ، وجزء ثان هو فاوست المجدَّد . وتوفيق الحكيم لا يخفى على القارئ أنه يعارض فاوست لجوته بالذات ، فهو يذكر الاثنين باسميهما ، كما يذكر الشيطان باسم مفيستو . وإذا كان قد تخلى عن بعض السمات الأساسية لحجرة المكتب التى نعرفها فى مسرحية جوته ، مثل أسلوبها القوطى ، فهو يحتفظ بسمات أخرى مثل : النور الضئيل ، والمكتب الذى تتكدس فوقه الكتب يعلوها التراب . كذلك يغترف من النص الأصلى «ظلال نور المصباح» التى تتلاحق فوق الحائط القائم كالأشباح . أما **كتاب التنجيم** الذى فتحه فاوست فى مسرحية جوته فقد تحول عند توفيق الحكيم إلى **«كتاب فى علم الفلك»** . «والشيطان له مظهره المعروف ، فهو يرتدى ملابسه الحمراء ، ويضع يده على مقبض سيفه ، وله قرنٌ وفوق القرن ريشة» .

والصبغة العامة التى تصطبغ بها القصة ، صبغةٌ فيها الطرافة ، وفيها السخرية الرقيقة ، وفيها بعدٌ ينم عن روح المأساة . فالشيطان لا يؤذى بطل القصة ، بل ينصحه ، ولا يتمسك بكتابة العقد . ومهره بالدم ، بل يكتفى بكلمة الشرف ، وهو عند تأدية التحية يخلع قلنسوته ويمسح بها الأرض بين يدى صاحبه على طريقة فرسان الكسندر ديما[١٩] . وقد يغلظ توفيق الحكيم فى وصف شيطانه فيتحدث عن «المتطاول على عرش فكرنا النورانى» ، ولكنه فى نهاية القصة لا يجزم بأن الشيطان جرده من شبابه : «أم تراه الشيطان قد تقاضى الثمن دون أن أعلم ؟» .

ونحن نلتقى فى هذه القصة بمقتطفات اختيارية من عناصر مادة فاوست كما عرفها جوته وعالجها ، ونلتقى بإضافات وتحويرات أدخلها توفيق الحكيم عليها . فهو عندما يصور حضور الشيطان إلى فاوست ، يرى أن الشيطان قد حضر من تلقاء نفسه ، «وإذا صوت هامس يلقى فى أذنه ..... لقد سمعت ما دار فى نفسك .» أما مفيستوفيليس لدى جوته فلم يأت إلاّ بعد أن توسل فاوست لاستحضاره بالوسائل السحرية والتعاويذ ، وادّعى أن فاوست أتعبه بتعاويذه ، وإنْ صحّ أن الأجزاء التمهيدية للمسرحية توحى بأن الشيطان حدّث الرب بأنه سيذهب إلى فاوست ليغويه . وهذه مشكلة أخرى هى مشكلة الإنسان الكبرى : حرية الإرادة أمام المقدّر والمكتوب . ويركز توفيق الحكيم اهتمامه على عناصر محددة : حب المعرفة والاستعداد للتضحية بالشباب من أجلها . وهو يقلب الصورة ؛ فبينما يطلب فاوست الشباب ، يطلب هو حب المعرفة الحقيقية ، ويضيّع الشباب ، ثم يشكو فى النهاية من ضياع الشباب .

وإذا كان جوته قد خلق شيطانه خلقا ، ووضع له صفات معينة يعرفها المتخصصون ، وربطه بتراث الكيان الشيطانى المسمى مفيستو أو مفيستوفيليس ، فإن توفيق الحكيم يقرّبه مرة من «شياطين الفن» الذين تحدث عنهم شعراء العرب القدامى[٢١] ، ويقربه من إبليس الذى لم يسجد للسمو الإنسانى عندما سجدت الملائكة ــ على نحو ما جاء فى القرآن الكريم ــ ويقربه من روح ألف ليلة وليلة عندما يحكى عن فاوست أنه أبصر «ذراعين وقدمين وبقايا جسم آدمى تأتى طائرة طائعة من أنحاء الحجرة المختلفة ، وتلتصق بالوجه حتى صار إنساناً ، وتغير الوجه فصار كوجوه البشر . » .

وهناك أمثلة كثيرة على الموقف التعريبى الذى يأخذ توفيق الحكيم بطرفٍ منه ، نذكر منها وصفه للحرمان الذى شكا منه فاوست : « .. إنه خارج من الحياة ولم يحمل زهرة ، ولم يستنشق عبيراً من ذلك البستان الفاتن بأشجاره وأنهاره ووروده وغزلانه ... »

عبد الشيطان :

كتب محمد فريد أبو حديد هذه المسرحية ، كما يذكر الدكتور عز الدين إسماعيل ، فى عام ١٩٢٩ ، وأخرجها مطبوعة فى كتاب فى عام ١٩٤٥ ، وهى مسرحية نثرية فى ثلاثة فصول . يبدأ الفصل الأول فى حجرة فاوستية تضطرب فيها الكتب والأشياء . والشخصية المناظرة لفاوست هى شخصية (طوبوز) ، وهو شاعر ومؤلف وفيلسوف له كتب مشهورة ، منها «فاوسطوس الجديد» ، ولكنه يختلف عن فاوست فى أنه شاب عليه مسحة من الجمال ، ولكنه ظاهر الحرمان والمعاناة . ويتحدث طوبوز عن مشكلته فيما يشبه المونولوج الفاوستى الشهير، وقد بلغ به اليأس حد التفكير الجدى فى الانتحار .

وإذا كان طوبوز قد بلغ هذه الدرجة من اليأس والرغبة فى الخروج من الدنيا قاطبة ، فإن صديقة (كلدى)[٢٢] إنسان مقبل على الدنيا ، يرتب أموره فيها ، وينزل إلى الحياة الجادة ، ولا يعبأ بكثير من القيم التى يرى أن طوبوز أثقل على نفسه بها . وهو لا يرتاح إلى بقاء طوبوز فى تلك المنطقة الحزينة الكئيبة من (بورانيا) — وهكذا يسميها — وهو يتحدث حديث السعداء عن (فاران) التى يسعد فيها بالبحر المرجانى والجبال العالية والسماء الصافية الجميلة . وطوبوز لا يدفن نفسه فى الكتب فحسب ، ولا يبتعد فقط عن الطبيعة المنطلقة البهيجة ، ولكنه يسئ الظن بالناس جميعاً ، وبالنساء خاصة . وهو لذلك يدهش عندما يسمع أن كلدى خطب (سادى) الفتاة الجميلة الذكية إبنة (عارف بك) ، وهو من كبار الأغنياء ، وينوى الزواج منها . كذلك يدهش عندما يحكى له كلدى عن المهندس البارع (قدرى) الذى يعمل على تحويل أشعة الشمس إلى كهرباء ، ويوشك أن يتم اختراعه المهم ، وهو يتمنى أن يتزوج من (ثريا) ، ابنة (قيسون بك) ، ولكنه لا يجرؤ على التقدم إليها .

ويلتقى طوبوز وسادى فى الفصل الأول ، ويتضح أنهما يعرفان أحدهما الآخر ، وهو يراها امرأة كغيرها من النساء ، تجرى وراء المال والشهرة والجمال ، ولا تقدّر الوفاء والكرامة والفضيلة والعبقرية والنبوغ . وكان طوبوز يستأنف مونولوجه الذى بدأه فى صدر المشهد ويصل إلى عبارة «أولى بى أن أصبح : الشيطان الشيطان» ، وهو يتأهب لإطلاق الرصاص على نفسه . وهنا يدخل رجل «غريب المنظر ، يعرج فى مشيته ويتسم فى تواضع متكلّف ، وعليه ملابس سوداء » ، إنه الشيطان الذى يحمل هنا اسم (أهرمن)[٢٣] . ويدور بين طوبوز وأهرمن حديث عن الأسماء التى لا تطابق المسمّيات ، وعن الحياة التى تعتبر سراباً ، وعن المرأة الخائنة ، ويلوم أهرمن طوبوز على تفكيره فى الانتحار من أجل امرأة تخلت عنه . وفى رأى أهرمن أن : «الحياة . اللذة . القوة . السطوة . هذه هى الحقائق . » الحقائق التى لها الغلبة فى الدنيا . ومن رأيه أيضاً : «هذا العالم فيه طائفتان ، إحداهما تتمتع وتفوز وتتلذذ وتسود ، وبالاختصار تركب ... والطائفة الأخرى تُحرم وتخيب . تتألم وتذل . وباختصار تُركب . » . ويبدأ أهرمن فى تقديم عروضه : إنه يستطيع أن يمد طوبوز بالذهب الذى يمكنّه من القفز والركوب ، وينصحه باللعب بالأسماء لتغطية كل هدف دنئ . ويؤكد أهرمن لطوبوز أنه الشيطان ، ويعرض عليه كميات من الذهب دليلاً على صدق كلامه . ويذكّر أهرمن طوبوز بكتابه عن فاوست ، ويبين له أنه لا يريد تجديد الاتفاق القديم ، لأن الدنيا قد تغيرت ، ويوضح مقصده بأنه فيا مضى كان عليه أن يجعل فاوست يسير على خطته ، أما الآن فقد «أصبح أكثر الناس يسيرون على خطتى تطوعاً واختياراً . »

ويوضح أهرمن أنه يريد أن يكون اتفاقه مع طوبوز كالصفقة التجارية ، فكل شئ له ثمن ، وكل رجل له ثمن : «أريد أن أتفق معك على أن تبيعنى نفسك . » وعندما يثور طوبوز على كلمة عبد ، يقدم إليه كلمات أخرى مثل : «مساعد» أو «حليف» ، فيقبل .

وإذا لم يكن بطوبوز حاجة إلى العودة إلى الشباب ، فهو شاب ، فإنه بحاجة إلى ما يجعله يرى الدنيا جميلة ، وما أسرع ما يصل إلى هذه الحال بعد شراب يقدمه إليه الشيطان . تغير طوبوز وأصبح مشتاقاً إلى معرفة أنواع النساء كافة ، «لا توجد امرأة تستطيع أن تقاوم الذهب . » هذا هو رأى أهرمن الذى يوافق عليه طوبوز مستثنياً نوعية بذاتها — المرأة التى تتمسك بالحب الطاهر — لا يريد الشيطان أن يعرف عنها شيئاً . وقبل أن يتكلم عن العقد ، يحدد أسلوب العمل الذى يوصى طوبوز به : « ..الجرأة . إذا شعرت بالتفوق فاضرب . اضرب بعنف ، بقسوة ، وإذا شعرت بالضعف فاحتقِر ، احتقِر . وعلى كل حال تكبَّر ... وتذكر دائما أن جيبك مملوء بالذهب» . أما العقد فيتخذ صورة ختم يطبعه الشيطان بدم طوبوز على يده ، فترتسم عبارة «عبد الشيطان» عليها . وعندما يثور طوبوز على هذه العبارة المهينة يلُبسه الشيطان سواراً جميلاً يواريها . وينتهى الفصل بما يشبه الصداقة المرحة بين الاثنين .

يبدأ الفصل الثانى فى قصر طوبوز الذى أصبح طوبوز باشا أغنى أغنياء جانبولاد . الأضواء غامرة ، والموسيقى تتردّد بنغمات راقصة ، والمكان ملئ بالأثاث البديع . أما طوبوز فيلبس ملابس السهرة الأنيقة ، وأما أهرمن فيتخذ هيئة المهرج . يبين الحفل ألوان الفساد الذى بدأ طوبوز يمارسه بمعونة الشيطان . هناك مجموعة من رجال ونساء الطبقة الراقية يلعبون القمار ، ويسرق بعضهم بعضا . أما الرقص فيتسم بالابتذال والمجون ، وكيف لا وهو يجرى على إيقاع موسيقى ألفها الشيطان نفسه ! والشيطان يؤدى حركات المهرجين فى سوقية وعربدة ، ويعلن عن سروره لأن «خيرة أهل بورانيا ... هنا بين هذه الجدران يعبدون الشيطان . يعبدوننى . » والشيطان يغيظ طوبوز أحيانا فيتحدث أمامه عن احتقاره للإنسان ، وعن الإنسانية القائمة على النفاق والضلال ، فيرد عليه طوبوز مؤكداً أنه لم يفقد الأمل فى البشرية ، وأن الإنسان مفضل على الشيطان ؛ فقد أمر الله الشيطان أن يسجد للإنسان . وطوبوز يتبع الشيطان أحياناً ويختلف معه أحياناً أخرى . فهو قد أطاعه فأقام علاقة بسادى زوجة صديقه ، تلك التى كانت سبباً فى أحزانه . وأطاعه فأحب (أمان) وجعلها تترك زوجها وأولادها ، ثم تخلى عنها ، وأثار حفيظتها بعلاقته بغيرها . وهذه هى أمان تصمم على الانتقام ، ويستمر أهرمن فى تنفيذ خطته : اشترى الأعيان بالمال ، وأعطى الفلاحين والعمال والتجار المال الكثير ، فتوقفوا عن العمل ، وأصبحوا جميعاً ينتظرون الإحسان ، وأفسدهم بالخمر والعبث ، وهكذا لتصبح بورانيا كلها تحت إرادته . إنه يريد أن يحكم بورانيا ، ووسيلته هى تجويع الناس بعد أن يُعلمهم البطالة ، وغايته هى الحكم عن طريق الإذلال . ويدخل أهرمن فى تفصيلات الانقلاب الذى يخطط له ، إنه لا يريد أحزاباً أو جمعيات أو نقابات ، بل يريد أفراداً متفرقين يسهل التغلب عليهم ، وهو يريد استعمال السجن والتشريد والاضطهاد ضد من يرفضون التعاون ، وهو لا يريد أن يقيم للشعب وزناً ، ولا أن يقيم للكُتّاب قائمة . وينتهى الفصل الثانى وقد ضعف طوبوز أمام شهوة الحكم .

يبين الفصل الثالث طوبوز وقد أصبح حاكم بورانيا ، ويبدأ الفصل بطوبوز وأهرمن يعودان من جولة فى البلاد ، وبينما يسعد الشيطان بالنتائج ، يغضب طوبوز ؛ فقد تعلم الناس الكسل ، واعتادوا البطالة والعبث ، وأصبح منظر البلاد خراباً ، وهم لا يدرون ما يجرى عليهم، لأنهم ينالون المال إحساناً بدون جهد . ومن هنا يزداد الخلاف بين طوبوز وأهرمن . ولكن أهرمن له أعوان كثيرون فى المملكة ،وتساعده قائد الجيش (يلدرم) الذى يكلف بتغطية الخرائب عندما تاتى وفود الدول المخلوعة لتعقد اتفاقات مع بورانيا . ويثور الخلاف بين طوبوز وأهرمن حول قيسون بك الذى يصمم على إقامة مشروعات اقتصادية حقيقية ، وحول ابنته ثريا التى يحبها طوبوز لما وجده فيها من صدق ونبل وسعى للخير العام . وهى عندما تظهر على المسرح تصحبها موسيقى عذبة . وعندما تلتقى بطوبوز لا تهتم بشئ قدر اهتمامها بإصلاح أحوال الناس . وما إن يرى أهرمن أن علاقة طوبوز بهذه المرأة الشريفة ستغيِّره إلى الأحسن ، وستنقذه من الهلاك ، حتى يدفع بالمرأة الحقود «أمان» لتمثل أمام ثريا ووالدها تمثيلية لعينة تؤدى إلى قطيعة نهائية . ويعرف طوبوز أن الشيطان وراء هذا كله ، فيلعنه ، ويندم على الاتفاق الذى ربطه به ، فنال الذهب ، وفقد إنسانيته . ويحاول طوبوز قتل أهرمن فلا تنال الطلقات منه ، ويهدد الشيطان بأنه سيهرب ، فيبلغه الشيطان بأنه هو الذى سيذهب ، وينبهه إلى أنه إذا عاد فدعاه فلن يستجيب له . وتنتهى المسرحية بمونولوج الندم يلقيه طوبوز ، وبالماضى القذر يلوح له على هيئة أشباح ، بينها شبح سادى التى تسبب فى موتها . ويحاول طوبوز أن يهرب حاملاً معه الذهب المكدس بالخزانة ، فإذا الذهب قد تبخر ، وإذا خاتم «عبد الشيطان» المطبوع على يده يتسع فيشمل الذراع ثم الوجه والجسم كله ، وينادى الشيطان لينقذه فلا يرد عليه ، ويؤكد له أنه لا يزال عبده ، فلا فائدة ، وتدخل طوائف الشعب تحيط به وتبكته وتسخر منه ، ومن بعيد تدوِّى ضحكات أهرمن الجوفاء .

يتخذ محمد فريد أبو حديد فى معالجته لمادة فاوست التى عرفها فى الترجمات الإنجليزية ، وفى ترجمة محمد عوض محمد[٢٤] موقفاً تعريبياً واضحاً . يطالعك منذ البداية ، على صفحة الغلاف ، حيث يذكر آيات من القرآن الكريم ، تؤكد أن الشيطان يمكن أن يكون قريناً للإنسان الضال : «ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيِّض له شيطاناً فهو له قرينٌ (٣٦)وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون (٣٧) حتى إذا جاءنا قال ياليت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين (٣٨)» [سورة الزخرف] . وهناك دراسات حول الشيطان فى الأدب العربى الإسلامى تدلنا على سهولة تعريب شخصية مفيستوفيليس ، أو على الأصح تصوير شخصية مناظرة لها ، فى هذه المسرحية التى يهتم فيها بمصر وقاضاياها . يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : «مسرحية عبد الشيطان ، هى الصورة العربية الجديدة لفاوست» ، ويرى أن مؤلفها يعالج قضية من قضايانا الإنسانية والاجتماعية والسياسية فى فترة من فترات حياتنا خلال القرن العشرين . وإذا كان أبو حديد قد سمى الشيطان عنده أهرمن (مقابل إبليس عند الفرس القدامى) فإنه أيضا يسمى شخصياته القبيحة خاصة بأسماء غير مصرية ، ويُجرى الأحداث فى أماكن غير معروفة على الخريطة العربية باستثناء فاران (سيناء) .

كان من الممكن أن تنتهى المسرحية كما انتهت مسرحية جوته على نحو إيجابى يتمثل فى الغفران ، ولكن المؤلف العربى آثر أن يتبع الخط القرآنى لسورة الزخرف بالذات . وهناك الجانب المصرى الذى يتمثل فى الاستعمار الإنجليزى وما فعله بالبلاد من خراب ، ولهذا كان الشيطان معبراً عن هذا الاستعمار . ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن شخصية طوبوز هى - فى الحقيقة - صورة محمد محمود باشا «صاحب اليد الحديدية» .

أما نقاط الالتقاء بين مسرحية أبو حديد ومسرحية جوته فهى متعددة ، وهى كلها محوّرة . نجد مثلاً مناظر حانة أورباخ قد تحورت إلى مناظر المجون.والعبث فى سراى طوبوز باشا ، كما نجد أن شخصية مرجريت قد تحولت إلى شخصية ثريا التى لم تنته إلى الكارثة الفاوستية المعروفة ، بينما انتهت امرأة أخرى هى سادى نهاية أليمة ، وكانت هى التى ظهرت لطوبوز فى النهاية تبشره بالجحيم . ومن الواضح أن المؤلف العربى وجد نفسه فى موقف شخصى ودينى واجتماعى وسياسى جعل مادة فاوست هى أفضل المواد الأدبية مناسبة للتعبير عنه .

فاوست الجديد :

يذكر أحمد شمس الدين الحجاجى عام ١٩٦٧ تاريخاً لظهور مسرحية «فاوست الجديد» لعلى أحمد باكثير التى لم تطبع حتى الآن ، ولعله يقصد ظهورها «كمسرحية مذاعة» من إخراج الشريف خاطر . ونحن نستخدم هنا هذا النص . تتكون المسرحية من أربعة فصول ، وتقوم على عدد محدود من الأشخاص هم (فاوست) و(مرجريت) و(الشيطان) الذى يشار إليه أحيانا باسم لوسيفر أو إبليس ، و(بارسيلز) صديق فاوست،و(إيمى) صديقة بارسيلز،والخادم (واجنر)،والخادمة (أولجا)،وبعض الشخصيات الثانوية . وتبين هذه الأشخاص أن على أحمد باكثير استخدم مصادر أخرى غير مسرحية جوته . وشخصية بارسيلز انعكاس لشخصية بارسيلزوس[٢٤] (١٤٩٣ - ١٥٤١) الذى كان يرى أن هناك إلى جانب النور الربانى فى المسيحية نوراً آخر هو نور الطبيعة ، يمكننا أن ندركه بالحس والروح. وثار عليه عدد من أهل الفكر فى زمانه ، وأشاعوا أنه تحالف مع الشيطان ، ثم أدعى البعض أنه أتى بأعمال عجيبة من التنجيم والسحر . ثم دخلت هذه الحكايات المختلقة فى أسطورة فاوست .

يبدأ الفصل الأول من مسرحية «**فاوست الجديد**» فى منزل فاوست فى حجرة مكتب ، تغص رفوفها بالكتب والمناظير والأنابيق . ولانعرف بالضبط زمان ومكان الأحداث ، وإن أمكننا أن نستنتج - فى سياق المسرحية - من تحديد العملة بالمارك أن المكان هو ألمانيا . أما الزمان فيصعب تحديده ؛ فليس هناك سوى

عبارة «فى ذلك العصر» . يظهر فاوست شاكياً من أنه لم يعد يحتمل الحياة ، مؤكداً أنه يفكر فى الانتحار ، ويدخل عليه بارسيلز فيحدثه عن متع الحياة التى يأخذ منها بنصيب ، فهو سعيد مع حبيبته إيمى ، وهى فتاة قليلة التمسك بالأخلاق ، ويحرضه على مراده من مرجريت ، صديقته الغاضبة ، بالإكراه . ولكن فاوست يثور دفاعاً عنها على الرغم من هجرها له ، فهى إنما انصرفت عنه ودخلت الدير لأنها أنكرت قيامه بتزييف النقود بالاشتراك مع بارسيلز . لقد ادعى

فاوست وبارسيلز أنهما اكتشفا سر تحويل المعادن إلى ذهب ، ليبررا الثروة التى هبطت عليهما فجأة . وهنا نتبين أن بارسيلز وفاوست يعملان معا ، ولكنهما مختلفان فى الخلق : بارسيلز لا يرى فى المرأة إلا خليلة ، ولايعرف الحب الحقيقى،ولا يؤمن بالزواج ، بينما فاوست يعانى عندما يخطىء من تأنيب الضمير . وفاوست يعانى ، وبخاصة بعد محنته مع مرجريت ، من حزن قاتل ؛ وهو لذلك يرى الوجود سخفاً ، ويرى أنه إذا لم يكن يستطيع أن يخلق نفسه ، فهو يستطيع أن يعدم نفسه . ويحاول بارسيلز أن يوجه فاوست إلى الاهتمام بالمعرفة والعيش من أجلها ، ولكن فاوست يجيب بأنه بعد جهد طويل مضن لم يعرف «الحقائق الكبرى» ، بل ازداد جهلاً بها .

وعندما يترك بارسيلز فاوست ظاناً أنه أقنعه بألا ينتحر ، يقدم فاوست على قارورة السم . وهنا يحس بلهب المصباح يرتعش ، ويتمثل له الشيطان على هيئة بارسيلز ، ويتحول بعد ذلك إلى هيئة كلب ، ثم إلى هيئة يمكن للإنسان أن يراها . ويدور بين الاثنين حديث عن الكون والله ، يذكر الشيطان فى خلاله : «ليس فى الوجود من يؤمن بالله أشد من إيمانى به .» و«أنا عند العامة أول الجاحدين الملحدين ، ولكنى عند الخاصة أول المؤمنين الموحدين» . ويعلن الشيطان لفاوست أنه بحاجة إليه ، ويعده بأن يعطيه قدرة إلهية ، فيقول للشىء كن فيكون . ويبهره بإحضار مرجريت من الدير ، فيراها فاوست ، ثم يخفيها عنه . وهنا يوافق فاوست على الاتفاق مع الشيطان . الشيطان يريد روحه ؛ أى يريد منه أن يطيعه فى كل أمر ، فيعطيه فى مقابل ذلك «المعرفة الشاملة ، والصحة الكاملة ، والقوة ، والشباب ، والغنى ، والشهرة ، والحب العارم ، (مرجريت وحسان الدنيا جميعاً) . ويتم العقد ويُمهر بالدم ، ويجعل الشيطان الله شاهداً على العقد .

ويصبح فاوست فى العشرين من عمره ، ويتغير المكان فيصبح مكاناً رائعاً بهيجاً ، وتأتى مرجريت وقد تغيرت أخلاقها من الضد إلى الضد ، فهى تريد المتعة والترف والمجون .

يبيّن الفصل الثانى بهواً فخماً فى قصر عظيم ، ويتضح أن فاوست يعيش حياة المجون ؛ فهو يقيم علاقة مع إيمى صديقة بارسيلز ، ولايستاء عندما يرى مرجريت تقيم علاقة مع بارسيلز . أما واجنر وأولجا ، الخادم والخادمة، فيحاولان الخروج من قبضة الشيطان عن طريق التمسك بالدين والتردد على الكنيسة . ويعمل فاوست من الناحية الأخرى فى مشروع كبير مفيد للإنسانية،هو تحويل الصحارى إلى بساتين ، ويفكر فى القضاء على التخلف فى أفريقيا .

ولكن الشيطان يضع فى طريقه العراقيل ، ويمنعه من التعمير ، والعمل على تحقيق حياة أفضل للناس ، مدعياً أن ذلك تدخّل فى سنن الكون ، وتطاولٌ على الله . وبينما أخذ فاوست يكشف حيل الشيطان ، ويسعى للنجاة منه ، كان باسيلز يحسد فاوست على تحالفه مع الشيطان ، ويريد أن يكون له مع الشيطان شأن مشابه . أما الشيطان فلا يرى معنى للتحالف مع بارسيلز،لأنه فى قبضته بدون عقد .

ولقد وصلت علاقة فاوست بالشيطان إلى خلاف حقيقى ، فقد شاهد فاوست الكثير ، وتمتع بالخمر والنساء ، وطار على جناح الشيطان إلى إفريقيا فى لمح البصر وعاد ، ولكنه لم يزدد علما بالحقيقة . ولقد شاع أنه تحالف مع الشيطان ، وأتى إليه الصحفيون يسألونه عن ذلك . وينتهى الفصل بتأكيد فاوست أنه يسعى لعلم يفيد الناس ، وأنه جمع مرةً الأبد فى لحظة «كانت ومضة خاطفة ، ووجدتنى وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة ، وهى تتسع وتتسع حتى احتضنت الوجود كله» . أما الشيطان فيزيد من غواياته وإغراءاته ، ويأتى إلى فاوست بهيلين «أكمل وأسمى جمال» ، ويصمم فاوست على الابتعاد عنها صائحًا : «الله ! لقد رأيت نور الله» .

تدور أحداث الفصل الثالث فى قصر فاوست أيضاً . بارسيلز يحقد على فاوست لأن الدنيا تجرى وراءه والشيطان يتمسك به . ويحاول بارسيلز أن يتملق الشيطان بأن يحمده،فيرده الشيطان ويحضّه على أن يحمد الله ! والشيطان يريد أن يستخدم بارسيلز ضد فاوست تارة ؛ لأن فاوست يرفض الانضمام لواحدة من الدولتين ، وتارة أخرى لأنه يرفض أن يجعل اختراعاته العسكرية وسيلة لاستعباد الناس . ولقد أصبح فاوست واضح العداء للشيطان،لأنه يريد لكل إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى ، ويريد للإنسانية الحب والسلام . والشيطان يحاول إغراءه بالمزيد من العجائب ، ويتحدث إليه عن لون من العشق الرائع : عشق الربات الفاتنات،مثل أفروديت وڤينوس .

وفجأة تظهر مرجريت ، وتعلن أنها مرجريت الحقيقية،جاءت لتنقذه ؛ فلم تكن الشخصيات التى أتى بها الشيطان إلا وهماً وخيالاً . ومرجريت تلومه على بيعه روحه للشيطان ، وهو يلوم نفسه،ويقرر أن يطلب العلم عند الله وحده .

أما الفصل الرابع والأخير فتدور أحداثه فى حجرة نوم فاوست . مرجريت مريضة مرض الموت ، وفاوست حزين عليها ، يدعو الله لها بالشفاء والعافية . وإيمى عرفت الطريق إلى الله ولبست ثياب الرهبنة . وتموت مرجريت راضية لأنها مطمئنة إلى أنها ستلقى فاوست عند الله ، وفاوست يوصى بالقصر لخادمته . وعندما تأتى أنباء بأن جيوش الدولتين أو المعسكرين دخلت البلاد ، لاينشغل بارسيلز إلا بأمواله ، أما فاوست فيسرع ويحرق كل أوراق اختراعاته التى توصل إليها فى أثناء تحالفه مع الشيطان حتى لا تقع فى أيدى من يدمرون الحضارة البشرية[٢٥] . وما يزال الشيطان يحرض بارسيلز على فاوست حتى يضربه بخنجر مسموم ، ولاينال ثمنا لقاء ذلك ؛ لأن الشيطان يلومه على قتل فاوست بعد فوات الأوان ، أى بعد حرق

الأوراق. وهكذا أصبح بارسيلز عرضة للانتقام ، يريد المعسكران كلاهما رأسه؛لأنه ضيّع عليهما الأوراق المهمة. وعلى الرغم من أن فاوست عفا عن صديقه الخائن ، وحضّه على ألا يغضب الله بمزيد من الآثام ، وعلى ألا يقتل نفسه ، فإنه ينتحر.

وتنتهى المسرحية بعجز الشيطان عن الحصول على روح فاوست؛ لأنه أخلّ بالاتفاق فلم يمكنه من المعرفة التى وعده بها . وينصرف الشيطان وأعوانه خائبين تطاردهم الملائكة التى أحاطت بفاوست وهو يحتضر. وهذا هو فاوست[٢٦] يؤكد الإيمان بالله ، ويعرف للشيطان صنيعه إذ دفعه إلى الإيمان عندما فتح عينيه على الشر. وينزل الستار،بينما جوقة الملائكة تغنى أنشودة تبشر فاوست بالجنة .

ويمكننا أن نتبين فى غير جهد أن على أحمد باكثير لم يشأ اتخاذ موقف تعريبى فى معالجة مادة فاوست،بل تركها فى بيئتها الأوروبية المسيحية،وركز اهتمامه على القضايا الأساسية : قضية المعرفة ، قضية السلام ، قضية الحضارة الإنسانية ، قضية الإيمان بالله والانخداع بالشيطان،إلى جانب القضايا السياسية والاجتماعية المحلية . وهو قد احتفظ بشخصية مرجريت ، ولكنه لم يجعلها على شاكلة مرجريت فى مسرحية جوته ، التى تأثر الكاتب الألمانى الكبير فى رسمها بقضية الأم الخاطئة التى عرفها ، بل جعل مرجريت نموذجاً للمرأة الطاهرة القادرة على إنقاذ الرجل عندما يضل . أما فاوست فقد رأى باكثير أن يجعل المسرحية تصور سعيه من البداية إلى النهاية ، وجعله ينتصر على الشيطان ، ثم يموت ، وينال رحمة الله ، فتأتى الملائكة تبشره بالجنة . كذلك أحسن باكثير صنعا إذ سمى روح الشر فى مسرحيته الشيطان ولم يسمه مفيستو كما فعل جوته ؛ فشخصية الشيطان عند جوته شخصية معقدة غاية التعقيد ، مفيستو عند جوته جزء من تلك القوة التى تتحرى الشر وتصنع الخير ، وهو فى شق منه شيطان الشر ، وفى الشق الآخر خادم يمكّن فاوست من خبرات كثيرة كان يتوق إليها ، ولايستطيع بلوغها وحده . وهناك كلمات لجوته يكشف فيها عن مكونات هذه الشخصية ، منها أنه جعل الشيطان على شاكلته هو ! وعلى الرغم من تحفظنا هذا ، فيجب أن نقرر أن الشيطان فى مسرحية باكثير قريب الشبه بمفيستو عند جوته ، كما أن شخصية فاوست عنده فى أساسها تجديد لشخصية فاوست كما صوّره جوته ، وكما أصبح رمزا للعقلية الألمانية .

ويلفت النظر فى مسرحية باكثير توضيحه لخبايا شخصية فاوست ، مستخدماً شخصية بارسيلز ، شريكه وصديقه القديم ؛ تلك الشخصية التى يظهر فيها ضياع الإنسان عندما يتخلى عن الإيمان ، ويجرى وراء الشيطان حتى عندما يرفضه الشيطان . ويلفت النظر فيها أيضا ، وفى هذا الإطار نفسه ، تطويره لشخصية الخادم ڤاجنر أو واجنر بحسب النطق الإنجليزى ــ فلما كانت مراجع باكثير إلى جانب العربية إلا مراجع إنجليزية ــ فڤاجنر يستمر من أول المسرحية إلى آخرها ، ومعه أولجا ، يمثلان النوعية البسيطة الطيبة من البشر،التى تتحاشى الشيطان ، وتحيا حياتها الشريفة المؤمنة حتى النهاية السعيدة فى الدارين .

وهكذا نجد أن مادة فاوست التى دخلت فى تركيبها منذ نشأتها الأولى عناصر شرقية[٢٧] ، وعلى وجه التحديد عناصر عربية إسلامية ، جالت جولتها فى أوروبا ، وفى ألمانيا خاصة،حيث آتت ثمارها ضعفين ، ثم عادت تشد إليها الأدباء العرب المحدثين ليتفاعلوا معها ، وليجدوا فيها شيئاً من ذات ثقافتهم ، وأشياء من الثقافة الإنسانية بمثلها العظيمة : الحقيقة والإيمان والحب والإخلاص والسلام ، وليعبّروا فى إطارها عن مشكلاتهم الاجتماعية والسياسية .

الهوامش :

(١) مصطفى ماهر . بعض اهتمامات طه حسين بالأدب الألمانى ، محاضرة فى مهرجان طه حسين . بكلية الآداب جامعة القاهرة بمناسبة الذكرى السادسة لوفاته عام ١٩٧٩ . أدخلت عليها تعديلات وأعدت للطبع بعنوان «طه حسين والأدب الألمانى .» .

(٢) يمكن الرجوع فى ذلك إلى كتاب كورف القيم الذى لايفقد قيمته بمرور الزمن «روح عصر جوته» وفيه يعبر العالم الكبير عن فكرة وحدة عصر جوته على الرغم من تعدد المدارس والحركات الفنية فيه . فما هى إلا تعبيرات متباينة عن روح واحدة .

H. A. Korff, Geist der Goethe Zeit, 4 Bde und ein Registerband. 8.

19. Suflage, Leipzig 1974.

٣) المقدمات التى كتبها طه حسين لترجمة الزيات وترجمتى محمد عوض محمد ، والحديث عن كافكا فى مجلة الكاتب المصرى «ثم كتاب «ألوان» . انظر المقال المذكور فى الملاحظة الأولى . وانظر الدراسة البيليوجرافية :

Moustafa Maher, W. Ule, Deutsche Autoren in arabischer Sprache und arabische Autoren in deutescher Sprache. München-- New York-- London-- Paris, Sauer Vorlag 1979

(٤) جمال الدين الشيال ، تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عصر محمد على ، القاهرة ١٩٥١ . وجاك تاجر . حركة الترجمة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، القاهرة ١٩٤٥ .

(٥) زار الامبراطور الألمانى ڤيلهلم الثانى الشرق مرتين . المرة الأولى فى عام ١٨٨٩ (القسطنطينية والقدس) والمرة الثانية فى عام ١٨٩٨ (القسطنطينية ودمشق) حيث أعلن أنه سيكون «الصديق الوفى فى كل وقت لثلاثمائة مليون من المسلمين »ـ انظر مصطفى ماهر ، ألمانيا والعالم العربى ، بيروت ١٩٧٤ ، ص : ٤٠٠ . وقد ظهر بعد زيارة القيصر بعامين أول ترجمة عربية لعمل من أعمال شيللر هو «الخدعة والحب» بقلم نقولا فياض ونجيب إبراهيم . عام ١٩٠٠ ، فى بيروت أو القاهرة (؟) .

(٦) وجد تلميذى علاء الدين حلمى الذى يعد حاليا رسالة الدكتوراه فى موضوع استقبال أعمال جوته فى العالم العربى إشارة إلى ترجمة قديمة لالآم ڤرتر ظهرت فى لبنان فى القرن التاسع عشر .

(٧) هناك ترجمة ثانية لهرمن ودوروتيا بقلم الدكتور منصور فهمى بعنوان : جوتى ، هيرمان ودوروتيا» ، القاهرة ١٩٣٢ ، شاركت بها مصر رسميا فى الاحتفال الذى أقيم فى لايبتسيج فى ذلك العام بمناسبة مرور مائة عام على وفاة جوته .

(٨) ظهرت المسرحيات الأربع الأولى فى كتابين نشرتهما هيئة الكتاب ، بيانات هذه المسرحيات فى بيليوجرافيا ماهر أوله . وستظهر مسرحية كلاڤيجو فى بغداد إن شاء الله فى مجلة الثقافة الأجنبية :

Moustafa Maher and Wolfgang Ulc; op. cit.

(٩) ظهرت هذه القصائد المترجمة كملحق لكتاب العقاد «عبقرية جيتى» ، القاهرة طبعة عام ١٩٦٠ ثم ظهرت فى كتيب بقلم عبد الرحمن صدقى «جوته والإسلام» القاهرة ١٩٦٠ .

(١٠) نستخدم الكلمات : استقبال ، مستقبل ، يستقبل ، استقبالى ... الخ مقابلة Rezeption ومشتقاتها ، وهو مجال البحث الحديث فى تأثير أديب أو عمل ما فى فرد أو جماعة أو مجال ثقافى أو عمل ثقافى .

(١١) صدر الكتاب بالفرنسية فى الجزائر :

Abdelhamid Benachenhou, Goethe et l'Islam

ارجع إلى ترجمة فصل منه فى كتاب : مصطفى ماهر ، ألمانيا والعالم العربى ، المشار إليه من قبل .

(١٢) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، القاهرة د . ت .

(١٣) أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح المعاصر ، القاهرة ١٩٧٥ .

وأحب أن أنوه ، فى مجال الحديث عن المصادر والأعمال البيليوجرافية ، بموسوعة المسرح المصرى البيليوجرافى (١٩٠٠ ــ ١٩٣٠) للدكتور رمسيس عوض ، فهى ذاخرة بالبيانات المهمة ، وتعتبر من أهم الأعمال التى ظهرت فى مصر فى القرن العشرين فى مجال الدراسات الأدبية ، والأمل كبير فى أن يتمها مؤلفها لتصل إلى أيامنا هذه (مطبوعات هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٣) .

(١٤) معروف فى البحوث الاستقبالية التكاملية أن الشروط الاستقبالية لاتنحصر فى الناحية الفكرية أو الصياغية فحسب ، بل تشمل كل العوامل المؤثرة على الفرد والمجتمع سيكولوجيا واجتماعيا .. الخ . وتتصل هذه البحوث اتصالا وثيقا ببحوث التداخل الثقافى . انظر فى موضوع التداخل الثقافى :

Magdi Yaussef; Brecht in Ägypten, Vresuch einer literatursoziologischen Deutung Bochum 1976.

(١٥) عبد الغفار مكاوى ، البلد البعيد ، القاهرة ١٩٦٨ والنور والفراشة ، القاهرة ١٩٧٩ .

(١٦) انظر :

Rrinhard Buchwald, Führer durch Goethes Faust--Dichtung, Stuttgart, 1961 u.ö.

Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltlite ratur, Stuttgart, 1970 u. ö.

على سبيل المثال . وقد جاء بقاموس هردر الأدبى تحت عبارة «الأعمال الأدبية التى تتناول فاوست» ما يلى : لفظة فاوست المستخدمة كاسم علم مشتقة أصلا من اللاتينية من كلمة معناها «المحظوظ» أو «المفضل» ، ويقدم فاوست مثلا أعلى للإنسانية (الفاوستية) الظامئة إلى البحث عن العلم ظمأ لايرتوى . ونواة أسطورة فاوست عبارة عن العقد المبرم مع القوى الشريرة ، وهى نواة تكونت فى العصر الوسيط فى أساطير السحرة (كبريانوس ، وتيوفيلوس ، وميرلين) . والشخصية الأولى التى يرتكز عليها التصوير الأدبى لشخصية فاوست رجل عاش حقيقة ، يقوم الدليل على أن اسمه كان يورج فلوستوس حول عام ١٥٣٦ أو ١٥٣٩ وأنه كان من أهل شتاوفن بمنطقة برايسجاو ، وتناولته الأسطورة التى ذهبت إلى أن الشيطان استولى عليه منذ عام ١٥٤٨ . وفى عام ١٥٨٧ ظهر فى مدينة فرنكفورت / ماين الألمانية كتاب شعبى باسم كتاب الدكتور ، يصور فاوست ، فاوست على أنه كان رجلا شريرا مارس السحر والشعوذة ، وذاعت شهرته فى الآفاق . عقد مع روح جهنم عقدا ، وعاش حياة خاوية خربة ، حتى انتهى إلى جهنم . وكان مؤلف هذا الكتاب كاتباً من أتباع الشيعة البروتستنتية . كذلك كان الكتاب الذين عالجوا هذا الموضوع حتى القرن الثامن عشر من الشيعة نفسها ، وهم فيدمان الذى أصدر كتابه فى عام ١٥٩٩ ، ويفيتسر الذى خرج كتابه فى عام ١٦٧٤ والكاتب الذى اتخذ لنفسه كنية «المؤمن بالمسيحية» الذى نشر كتابه فى عام ١٧٢٥ . وانتقلت القصة إلى فرنسا وانجلترا وهولنده ، وعالجها مارلو فى انجلترا معالجة مسرحية فى عام ١٥٨٩ طبعت فى كتاب فى سنة ١٦٠٤ . وفى هذه المعالجة يعبر فارست عن ظمأ إلى العلم لايرتوى ، ويضع مارلو فى مواجهة فاوست مفيستو وحده . وتلقفت فرقة الكوميديين الانجليز المتجولة فى ربوع أوروبا وألمانيا خاصة هذه المادة المسرحية ومثلتها ، كذلك تحولت المسرحية إلى تمثيلية صاخبة لمسرح العرائس ومسارح الأسواق والموالد . وفى عام ١٧٥٩ نشر ليسينج فصولا مقتضبة من مسرحية نثرية تعالج مادة فاوست . وبدأ جوته بين عامى ١٧٧٢ و١٧٧٥ يعد صياغة أورفاوست الصياغة الأولى لمادة فاوست التى عرفها عن مسرح العرائس ، وأدخل فيها موضوع جريتشن أو مارجريته ، وفى عام ١٧٧٨ نشر مالر موللر مشاهد من مسرحية له عن فاوست . وفى عام ١٧٩٠ أعاد جوته صياغة أورفاوست وأصدره تحت عنوان «فاوست . مجتث» وفى العام التالى أصدر كلينجر رواية قصصية عن فاوست . ولم تلق صياغة جوته «المجتثة» من صدى لدى النقاد والقراء إلا الشىء القليل . وفى عام ١٨٠٨ أتم جوته «فاوست ، مأساة ، الجزء الأول» وأتم الجزء الثانى من مأساة فاوست فى عام ١٨٣١ . وعالج مادة فاوست فى ألمانيا فى القرن التاسع عشر أدباء نذكر منهم جرابه ولبناو وهاينه ، أما فى القرن العشرين فأشهر المعالجات تلك التى نشرها بول ڤاليرى الفرنسى تحت عنون فاوست كما أراه» ، والمعالجة القصصية التى نشرها توماس مان باسم «دكتور فاوستوس» :

Herder - Lexikon, Literatur, Freiburg - Basel - Berlin 1976.

انظر مصطفى ماهر ، مقدمة ترجمة أورفاوست . القاهرة ١٩٧٥ ، هيئة الكتاب .

(١٧) استخدمت نصا قدمه إلى المرحوم يوسف وهبى مشكوراً . أما مسرحية «عبوده عبده عبود» فلا أعرف للأسف مؤلفها ، ولهذا أنسبها إلى ممثل دور البطولة فيها .

(١٨) انظر الدكتور سيد حامد النساج ، دليل القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص : ١٩٥٦ .

(١٩) ألكسندر ديما أديب فرنسى (١٧٦٢ ــ ١٨٠٦) صاحب روايات الفرسان الثلاثة» و«الكونت دى مونتيكريستو» و«عقد الأميرة» وغيرها من الروايات التى يلعب فيها الفرسان دوراً رئيسياً .

(٢٠) يلاحظ الباحثون أن الملائكة العظام يمجدون الرب فى التمهيد ويثنون على عظمة خليقته ، فيتدخل مفيستو معارضا فهو يرى أن الإنسانية تعتورها العيوب معارضا ؛ والنقائض ، ويطلب الرب إليه أن يقيم الدليل على كلامه ، فيذكر فاوست الذى يظن أنه قد ضل السبيل ، وتأتى أحداث المسرحية مبينة أنه بسعيه الدائب إلى المعرفة يمثل طيبة البشرية ويقوم دليلاً على عظم خلقته ، فهو المخلوق السامى الذى عجز الشيطان عن فهمه . (عن بوخڤالد) .

(٢١) انظر مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقى ومشهد الجن فى وادى عبقر .

(٢٢) تشير بعض الأسماء فى عبد الشيطان إلى الثقافة الآشورية . انظر جيمس هنرى بريستيد «انتصار الحضارة . تاريخ الشرق القديم» ، ترجمة دكتور أحمد فخرى ، القاهرة ١٩٦٩ : كلدى ص ٢٢٦ أهريمان ص ٢٦٠ . يدور الحديث عن كلدى فى إطار الحديث عن القرن السابع ق . م : «كانت هناك قبيلة صحراوية تعرف باسم كلدى نطلق عليها الآن اسم الكدانيين قد شرعت منذ عدة قرون فى الاستقرار التدريجى حول رأس الخليج العربى والإقامة على شواطئه فى سفوح الجبال الشرقية ، وكان هؤلاء الكدانيون بدواً ساميين .... الخ) ــ أما أهريمان فتقرأ عنه : «ويقف ضد أهورامزد = رب الحكمة .. وأعوانه جماعة شريرة قوية أطلقوا عليها اسم أهريمان ، وهو الذى أخذه اليهود ثم المسيحيون من بعدهم وعرفوه تحت اسم «الشيطان») .

وجدير بالتنويه أن تلميذى أشرف محمد أحمد يعد رسالة ماجستير يعالج فيها مادة فاوست بين جوته ومحمد فريد أبو حديد .

(٢٣) أنظر فى موضوع السحر: Franz Hartmann, Die Weisse.und Schwarze Magie, Leipzig O. D.

(٢٤) انظر محاضرتى بالألمانية عن ترجمة محمد عوض محمد لفاوست والزيات لآلام فرتر ، المؤتمر الخامس للاتحاد الدولى للدراسات الألمانية ، كمبردج ٧٥

Moustafa Maher, Übersetzungstätigkeit v. Dt. ins Arab. im 20. Jahrhundert, Akten des v. Internat. Germanisten Kongr.,

Cambridge 1975. S. 299 ff.

ولى محاضرة لم تطبع ألقيتها فى جامعة مانهايم بألمانيا الغربية فى ٩ يوليه ١٩٨٠ بعنوان"معالجات مصرية لمادة فاوست". انظر بقلمى أيضا «فاوست فى معالجة توفيق الحكيم»، بالألمانية ، فى مجلة الألسن العدد ٥ ، ١٩٧٧ ص ٣٠٣ ومابعدها . ومقال آخر لى بالألمانية عن ترجمة فاوست ، فى مجلة الألسن العدد ٤ ، ومحاضرتى الموجزة عن مادة فاوست فى الأدب العربى ، المؤتمر الثانى للأدب المقارن بجامعة المنيا ، إبريل ١٩٨١ .

(٢٥) إشارة إلى ماركونى ؟

(٢٦) يشير توفيق الحكيم فى حديث مع الله (١) ، الأهرام ، مارس ١٩٨٣ إلى إيمان إينشتين،كاستلر وغيرهما بالله : «إننا كلما أوغلنا فى دراسة المادة أدركنا أننا لم نعرف عنها شيئا ، فسوف يظل شيء فيها مخفيا عنا» فلما سألوه أى كاستلر : «مخفى بمن ؟» أجاب : «بالله» . ـ ويمكن أن نعتبر «حديث مع الله» الذى بدأ توفيق الحكيم نشره فى جريدة الأهرام منذ يوم ١ مارس ١٩٨٣ معالجة فاوستية جديدة ، ولكننا لا نستطيع تكوين حكم كامل لأن الحديث له بقية أو أكثر من بقية .

(٢٧) تناولت العالمة الألمانية الكبيرة كاترينا مومزن فى كتابها القيم «جوته وألف ليلة وليلة» موضوع تأثر جوته بألف ليلة وليلة فى أعمال مختلفة من بينها فاوست بجزئيه ، وقدمت الأدلة والشواهد على صحة نظريتها :

Katharina Mommsen, Goethe und die 1001 Nacht, Frankfurt, 1980.



الشيطان في ثلاث مسرحيات

عصام بهي

مرت البشرية فى تشخيصها قوة الشر الكونية بمراحل عدة قبل أن تستقر ـ فى مرحلة متأخرة نسبيا ـ على تجسيدها فى « الشيطان » . فالشيطان هو تلك القوة التى تقف على رأس مثلث زاوياه الأخريان : الله والإنسان . فهو قد عصى الله ـ تعالى ـ عندما أمره بالسجود لآدم ، وتمرد على نواميسه بقوله « فبعزتك لأغوينهم أجمعين » (صّ ، ٨٢) ، أو « قال رب بما أغويتنى لأزينن لهم فى الأرض ولأغوينهم أجمعين » (الحجر ، ٣٩) ، بل زاد على هذا كله فأخذ يفاضل بين الأصول فقال : « خلقتنى من نار وخلقته من طين »،ثم أردف ذلك بالاعتراض على الملك الحكيم ، فقال « أرأيتك هذا الذى كرمت على »،والمعنى : أخبرنى لم كرمته على ؟ عزّزَ ذلك الاعتراض أن الذى فعلته ليس بحكمة ، ثم أتبع ذلك الكبر فقال « أنا خير منه » ، ثم امتنع عن السجود فأهان نفسه التى أراد تعظيمها باللعنة والعقاب »[1].

أما عداوه للإنسان فلأنه « يأمر بالفحشاء والمنكر » (النور ٢١) ، و« الشيطان يُعدكم الفقر ويأمركم بالفحشاء » (البقرة ٢٦٨) ، وهو يوقع العداوة والبغضاء ، ويوقد نار الفتنة ، ويصد عن « السبيل » ، سبيل الخير والإيمان . والقرآن الكريم يسم الشيطان بهذه الصفات فى مواضع كثيرة ، ويصفه صراحة بالعداء لآدم وبنيه (« إن الشيطان للإنسان عدو مبين » و« إن الشيطان كان للإنسان عدوا مبينا » . و« إن الشيطان لكم عدو فاتخذوه عدوا ») .

وليس هذا العداء المزدوج لله والإنسان هو وحده الذى يجعل من إبليس تجسيدا مثاليا لروح الشر الكونية ، بل إن فى الشيطان نفسه من الصفات الذاتية مايجعله جديرا بهذه المكانة العالية ! « وقد حاول الشراح الدينيون أن يلخصوا « الشيطنة » فى صفة واحدة تجمع عنصرها ، ويقوم بها كيانها ، فذكروا الكبرياء ، وذكروا العصيان ، وذكروا الحسد ، وذكروا الكراهية ، وذكروا الباطل والخداع ؛ فالكبرياء افتئات على مقام الإله ؛ والعصيان خروج على شريعته . والحسد إنكار لنعمته واعتراض على تقديره ؛ والكراهية صفة قد يتصف بها الأبرار حينا بعد حين ، إذا كانت كراهية لهذا العمل البغيض أو لذلك المخلوق الذميم ، ولكنها إذا كانت قوام الطبيعة كلها فهى صفة هادمة غاشمة تناقض الصفة الإلهية فى الصميم ، وهى

الحب ولوازمه من البر والإنعام . أما الباطل والخداع فهما نقيض الحق ، ونقيض الاستقامة ، ونقيض الخلق على الصدق والسواء » .(٢)

والأمر لم يكن على هذا النحو المحدد فى فجر الحضارات البشرية بطبيعة الحال ، بل إن للشيطان ـ بهذا المعنى الدينى ـ أسلافاً لم تكن لهم كل هذه الصفات ، وإن تحقق لهم بعضها . من هؤلاء الأسلاف « ست » إله الظلام والصحراء فى الديانة المصرية القديمة ، والأخ الشرير والحاكم المغتصب ، الذى سقط فى العصر المتأخر « من بين الآلهة فلم يعد يلقب إلا « النجس » عدو جميع الآلهة » .(٣) وجدير بالذكر أن « أبيب » ، الإله الذى كان يمثل بحية « ملتوية فى كل طية من جسمها مدية ماضية ، تكمن للشمس بعد المغيب فلا يزال إله الشمس « رع » فى حرب معها ومع شياطينها السوداء والحمراء إلى أن يهزمها قبيل الصباح فيعود إلى الشروق » (٤) ، هو الذى سبق ست فى لعب هذا الدور فى التصورات المصرية القديمة . ومن أسلاف الشيطان أيضا « بروميثيوس » سارق النار المقدسة،وخادع الآلهة عند الإغريق ، والعماليق (التتيان Titanes) الذين أزعجوا الآلهة حتى قضى عليهم زيوس(٥) . ونجد « تيامات » أو « تعامت » إلهة الماء الملح التى جمعت جيشا من التنينات الهوجاء والأفاعى السامة الضارية « ألبستها الرعب وتوجتها باللهب وشبهتها بالآلهة ، فإذا وقعت عليها عين أحد هلك خوفا ، وهى حين تنتصب لن ترد صدرها » (٦) ـ جمعت هذا الجيش لتحارب الآلهة الشرعيين ، الذين يحفظون النظام فى الكون ، ويوفرون الرخاء للعباد .

غير أن السلف المباشر ، الذى يرى المحققون أنه أثر تأثيراً ضخما مباشرا فى الملامح التى اكتسبها الشيطان ـ أو إبليس ـ بعد ذلك ، هو أهرمن إله الظلام فى الزرادشتية ، نقيض أهورمزد إله النور والخير ، الذى عرفه العبريون فى أثناء فترة السبى البابلى فكان ذا أثر واضح فى تصورهم للشيطان(٧) .

وعلى أية حال ، فليس علينا ـ هنا ـ أن نقدم تاريخا مفصلا للشيطان ، ولكن يهمنا تطور الفكرة التى كانت ـ فى النهاية ـ بين أيدى الأدباء الذين أبدعوا شخصية الشيطان (تحت أسمائه المختلفة : إبليس ، ولوسيفر ، وميفستو فيليس ، وأحيانا أهرمن) (٨) على أساس منها ، وأثرت ـ بدورها ـ على كتابنا المسرحيين وهم يبدعون مسرحياتهم .

كما أننا سنهتم ـ هنا ـ بشخصية الشيطان فى الأعمال العربية التى كتبت على أساس من شخصية فاوست ، إيثاراً لتحديد الموضوع ، ولأن هذه الأعمال فيها من الدلالة مايكفى لعرض الأفكار الأساسية فى هذا الموضوع .

وبداية ، لابد من تأكيد أن الذين كتبوا عن فاوست فى العربية لم يكونوا متأثرين بفاوست جوته وحده ـ كما هو شائع فى دراساتنا ـ بل متأثرين أيضا ـ كما سيتضح بعد ـ بفاوست مارلو بالدرجة نفسها ، بل يجب أن نبحث ماإذا كانوا قد تأثروا بشيطان ميلتون فى « الفردوس المفقود » كذلك . فأبو حديد وباكثير ـ مثلا ـ كانا مثقفين ثقافة إنجليزية متخصصة ، وكلاهما ترجم عن الإنجليزية مسرحيات لشكسبير ، فضلا عن أن عمليهما ينمان عن هذا التأثر .

وأسطورة فاوست تصور الشيطان على أنه ملجأ الإنسان إذا حزبته أمور السحر والشعوذة والملاذ الحسية الدنيئة ، وأنه يتقاضى ثمنه من الضحية هرطقة وتجديفا فى حق الله ،وينتهى بروحه إلى الجحيم . وهذا بالضبط ماحدث لفاوست ـ سواء كان تحت هذا الاسم أو اسم سيبريان الأنطاكى أو اسم صلاح الدين(٩) ـ فقد لجأ إلى المعرفة الشيطانية بعد أن رفض الحدود القائمة التى تحد المعرفة البشرية ، وتجعلها قاصرة عن الوفاء بحاجة العقول المتطلعة دوماً إلى المعرفة الشاملة . ومن الطبيعى أن يسقط فاوست ـ نتيجة هذا التطلع غير المشروع ـ سقوطا مدويا ، يصبح عبرة لكل من تسول له نفسه مجاوزة الحدود التى رسمها الرب للمعرفة البشرية ، ومن ثم للأخلاق والسلوك .

ولقد ظل الشيطان بملامحه الدينية المعروفة فى الأسطورة . وهو ـ كالإنسان ـ محدود المعرفة ؛ حقا إنه يعرف أكثر من الإنسان ، لكنه لايعرف كل شىء . وهو ملاك ساقط ، ثار على الرب فأورثه الرب ومن والاه الجحيم . وهو لايستطيع أن يقدم للإنسان إلا بعض حيل السحر والشعوذة ، وبعض المتع الحسية الزائلة ، وكثيرا من الشك والجدل .

وقد انتقلت هذه الأسطورة مترجمة إلى الإنجليزية فى كتاب،فاحتذاها كريستوفر مارلو فى مسرحيته « التاريخ المأسوى للدكتور فاوستس The Tragical History of Dr. Faustus (١٠) ».

وعلى الرغم من أن مسرحية مارلو لم تكن المسرحية الأولى التى يلعب فيها الشيطان دوره ـ فقد كان الشيطان شخصية أساسية فى المسرحيات الدينية فى العصور الوسطى ، وذاع فى المسارح الشعبية فى أوروبا ـ فإنها المرة الأولى التى تحظى فيها الشخصية بعناية فنية تجعل منها ـ إلى حد كبير ـ شخصية فنية ، واضحة السمات ، لافتة للأنظار، بل ـ أحيانا ـ سارقة للأضواء(١١) . إن الشيطان يغرى فاوست بالطموح إلى مكانة الإله : « **ولتكن على الأرض كالإله فى السماء ، سيدا متسلطا على سائر العناصر** » (ص ٣٤) ، ويلفت إليه بقوة حين يوصف بأنه ملاك ساقط ، غضب عليه الرب « لطموحه وكبريائه

ووقاحته» (ص ٤٧) ، وأنه ـ ومن تبعه ـ يحمل الجحيم معه ؛ لأن الجحيم هو الحرمان «من رؤية العلى العظيم ومن نعيم الجنة الأبدى الذى ذقته» (نفسه) ، وهو عذاب يفوق ألف جحيم وجحيم . ولهذا فهو يبحث عن السلوى فى إغواء الآخرين ليشاركوه عذابه : «إنه لما يغرى الأشرار أن يشاركهم الآخرون فى عذابهم» (ص ٥٨) . بل إن مفيستوفيليس يبدى إخلاصا شديدا وصدقا فى الإجابة عن أسئلة فاوستوس حتى قبل أن يعقد عقده معه ؛ فلا يخفى الوصف الحقيقى لما هو مقدم عليه ـ «الشر» ـ ، ولا النتيجة الحتمية المتوقعة له ـ «العذاب» و«اللعنة» ـ ، وهو ليس عذابا هينا بل هو «عذاب عظيم» و«لعنة أبدية» .

ومفيستوفيليس يجيب فاوست عن كل الأسئلة التى يسأله إياها ، إلا تلك التى تتعلق بقدرة الله على الخلق ، ويدعوه بدلا من هذا أن يفكر فى الجحيم . كما أنه يجيب فاوست إلى كل مايطلبه ، حتى الرحلات فى الزمان البعيد والأماكن القصية ، ويقدم له النساء والخمر والذهب ، ويعلمه أسرار الكون وفنون السحر ، لكنه يرفض أن يحضر له زوجة :

«صه يافاوستس ـ فما الزواج إلا لعبة تقليدية فلا تفكر فيه بعد ذلك إذا كنت تحبنى حقا . أما المرأة التى تعشقها عينك فسيظفر بها قلبك ، ولو كانت فاضلة مثل بنيلوب ، عاقلة مثل ملكة سبأ ، أو جميلة كما كان إبليس قبل سقوطه ...» (ص ٦٤)؛ ذلك لأن الزواج فضيلة يحاول الشيطان أن يبعد أتباعه عنها .

وعدا هذا فإن شيطان مارلو هو نفسه الشيطان التقليدى الشائعة صورته فى التراث الدينى والشعبى . والصورة التى قدمناها صورة تقليدية إلى حد بعيد ، ولكن تأكيد مارلو بعض الصفات التى قد تترك فى نفس المتلقى ـ قارئا أو متفرجا ـ انطباعا بلون من التعاطف المستتر مع الشيطان وعذابه وطموحه وكبريائه وثورته هو الجديد على شخصية الشيطان التى عرفتها المسرحيات الدينية والشعبية .

أما مفيستو جوته فربما كان أعظم نموذج فنى للشيطان أبدعه يراع كاتب ، مستفيدا فى رسمه من كل مامحت يده من تراث دينى ـ مسيحى ويهودى ـ وشعبى أيضا . فقد استفاد جوته من «سفر أيوب» فى رسم صورة الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، كما استفاد من التصورات القبالية والصوفية آراءه عن روح الأرض ومهمة الشيطان فى الكون[١٢] .. وهكذا .

وإلى جانب التصورات ـ الدينية والشعبية ـ التى طبعت مفيستو جوته بطابعها ، فهناك أيضا السمات الخاصة التى أضفتها روح جوته نفسه وقدرته الفنية على شيطانه . فمفيستو ـ عند جوته ـ هو «نقيض الإيمان والتفاؤل» ، وتجسيد لروح السخرية ؛ فقليلون هم الذين أمكنهم أن يهربوا من نظرته التهكمية المريرة»[١٣] . وهو واقعى ، يؤكد الحقيقة ، وحاضر البديهة ، ذكى ، يستمتع إلى حد السعادة الشريرة بما يفعل .

هذه السمات الذاتية التى أضفاها جوته على شيطانه تجعلنا ننظر إلى هذه الشخصية ، لابوصفها أصداء أو أمشاجاً من تصورات سابقة رتقت لتصنع ثوبا يلبسه مفيستو ، بل ينبغى أن ينظر إليها على أنها شخصية حية متكاملة ، لها مقومات حياتها الخاصة المختلفة عن أية صورة أخرى للشيطان فى التراث الدينى أو الشعبى أو حتى الأدبى . على أن هذا ـ بطبيعة الحال ـ لاينفى البحث فى تأثرات جوته التى ضربت فى أكثر من اتجاه ، ولكن ـ مرة أخرى ـ لا لنمزق الشخصية ونتركها فى النهاية أجزاء لارابط بينها ، بل لنرى كيف تفاعلت هذه العناصر فى نفس جوته ، فأعادتها شخصية متكاملة حية ذاتية الملامح، لا تلتبس بأية شخصية أخرى . ولعل هذا هو ماجعل لهذه الشخصية جاذبيتها الآسرة ، التى ندر أن استطاع كاتب ـ بعد جوته ـ أن يفلت من براثن تأثيرها الباهر .

* * *

هذه صورة عامة تماما عن ملامح شخصيتى الشيطان فى عملى كل من مارلو وجوته عن فاوست . أما التفصيلات الدقيقة ، وتأثيرها على كتابنا المسرحيين فستظهر خلال التعامل التفصيلى مع سمات الشيطان فى كل مسرحية من هذه المسرحيات ، كما سيظهر أيضا أثر التصور الإسلامى ـ الذى بدأ الموضوع به ـ فى هذه الأعمال .

٣

كان محمد فريد أبو حديد أول كاتب مسرحى مصرى يتناول أسطورة فاوست فى مسرحيته «**عبد الشيطان**» . والمسرحية تبدأ بشخص اسمه طوبوز (فاوست) جالساً فى حجرة مكتبه المتواضعة ، غير المرتبة ، متأففا من القراءة وتعبها ، متسائلا عن جدوى أن يضيع عمره بين «هذه القبور» . ويتردد عليه ـ فى الوقت نفسه ـ رسل الدائنين يطالبونه بالديون التى استدانها منهم (نخمن هذا ، وإن لم يذكر صراحة فى المسرحية) . ويزيد ماهو فيه من ألم ويأس أن يأتيه صديقه كلدى ويخبره أنه خطب سادى ، حيث نفهم من لهجة طوبوز الحزينة المضطربة أنه يحبها . ثم تأتى سادى نفسها فيزداد طوبوز ألما على ألمه ، ولكنه يحاول أن يتماسك . وما إن يخرجا ، وينفرد طوبوز بنفسه ، حتى نرى مقدار تعبه وضيقه بالحياة ؛ فقد أصبحت فى نظره موحشة سخيفة ، بل هى سراب . ويقارن بين حظه ـ هو الأديب

النابه - وحظ واحد ككلدى فضلته سادى عليه لمجرد فوزه بمنصب مرموق مع كروان باشا صاحب شركات المناجم . وتكون النتيجة أن يكفر بالقيم الإنسانية : «الوفاء ! الكرامة ! الفضيلة ! (يضحك ساخراً) العبقرية ! النبوغ ! (يضحك مرة أخرى) أولى بى أن أصبح الشيطان ! الشيطان ! هذا أولى بندائى .. (يجلس على الكرسى قلقا ويتأمل المسدس)» (ص٢٢) إنه يفكر فى الانتحار ، ولكنه يجبن ، وحينئذ يطرق بابه رجل غريب المنظر ، يعرج فى مشيته ، ويبتسم فى تواضع متكلف ، وعليه ملابس سوداء ، فإذا هو أهرمن (الشيطان) . يحاول أهرمن أن يغير من نظرة طوبوز إلى الحياة ، أو لنقل يحاول تأكيد هذه المعانى الطارئة على طوبوز ، التى تؤكد الكفر بالحياة ومافيها من قيم وفلسفة وكتب .. فكل هذه أوهام يستطيع «العظماء» التخلص منها . ثم يؤكد له الوجهة الجديدة التى عليه أن يتجه إليها : «الحياة . اللذة . القوة . السطوة - هذه هى الحقائق» . ويفرغ عليه أقوى مافى هذه الحياة الجديدة وهو الذهب ، ثم يعرض عليه أهرمن أن يكون حليفه أو مساعده أو عبده . ولكن طوبوز يتردد ، فيسقيه أهرمن من شراب يحمله ، فتتغير نظرته إلى الحياة تماما : «الدنيا جميلة . ألوان ساحرة . زهور بديعة . الهواء عاطر . والفضاء ممتلىء بالموسيقى» . وهكذا يستسلم طوبوز لأهرمن ، الذى يجرح ساعده ويطبع عليه خاتمه «عبد الشيطان» ، ويخفيه بسوار من ذهب .

فى الفصل الثانى نرى طوبوز فيما أتاحه له أهرمن من غنى جعله «أكبر أغنياء جانبولاد» ، كما نرى طرفاً من الحياة التى يعيشها بين أفراد الطبقة الغنية المنحلة فى جانبولاد . ويسعى أهرمن جاهداً لإغراء طوبوز بسادى - التى تزوجت - واستخدام خطاباتها للضغط عليها حتى تخضع له ، ولكن طوبوز يرفض . ونعرف كيف استطاع أهرمن أن يشترى المصانع والحقول - عن طريق صنائعه من الأغنياء - وعطلها عن العمل ، فأصبح الشعب فى بورانيا وقد فقد كرامته ، عبدا لإحسان «عبد الشيطان» . لكن الوحيد الذى استطاع أن يقف فى وجه هذه الخطط كان قيسون بك ، الذى ماتزال مصانعه تدور وعماله يعملون . ويتهم أهرمن طوبوز بالتهاون معه ؛ لأنه يحب ابنته ثريا . وأخيرا يعرض أهرمن على طوبوز أن يكون حاكما على بورانيا حتى يتاح له التحكم الكامل فى مصائرها ؛ فالأغنياء قد يفقدون جدة الحياة معها فيتخلون عنها ، وهما لن يستمرا إلى الأبد فى إطعام الفقراء . وإذ يبدى طوبوز استياءه من هذه الخطة ، لأنه يكره أن يذله أحد ، ولايحب أن يذل أحداً ، يعاجله أهرمن بشرابه فيستمع إليه راضيا ! إن خطة أهرمن تتلخص فى تنفيذ أمور ؛ منها زج المعارضين فى السجون ، أو نفيهم وتشريدهم ، وحل - أو قل تحطيم - النقابات والجمعيات والأحزاب ومايشبهها من تجمعات ، وأن يتحول الكتاب - بالذهب أو بالإرهاب - عن التشدق بحديث الحرية والديمقراطية ويكتبوا مايملى عليهم ؛ أما عامة الشعب فلهم المهرجون و(القرداتية) يلهونهم عن قضاياهم وأمور حياتهم الجدية . أما طوبوز نفسه ، فما عليه إلا أن يردد لنفسه (أو يردد عليه أهرمن !) أنه السيد ، الرأس ، أن لا أحد سواه فى بورانيا .

فى الفصل الثالث يهول طوبوز - حاكم بورانيا الأعلى - مايراه فى أنحاء بلاده من مظاهر الفقر والمرض والقذارة والخراب ، ويرفض الانصياع لأمر أهرمن له ألا يمد قيسون بك بالفحم والبترول حتى تستمر مصانعه فى العمل ، ويحطم كأس الخمر التى يعطيها إياه أهرمن ليخضعه .

ولايجد أهرمن لهذا التغير فى طوبوز إلا سببا واحداً هو الحب . إنه يحب ثريا ، التى أثرت عليه لمصلحة أبيها . لقد اتفق طوبوز مع ثريا على الزواج - الذى يعارضه أهرمن بشدة ، بل يرفضه ؛ لأن ثريا لاتريد مصلحة أبيها فحسب - كما يتصور أهرمن - بل تأخذ فى إثارة نخوة طوبوز وتبصره بمواطن الداء فى بلادهما ، ويتعاهدان على العمل الجاد لإزالة كل مظاهر الفقر والآلام فى أنحاء بورانيا .

إذ ذاك لايجد أهرمن بدا من استخدام أمان - المرأة التى هجرت بيتها وأولادها من أجل طوبوز ، الذى يقذف بها بعد أن يقضى منها وطره - لتكشف أمام ثريا وأبيها سر علاقتها بطوبوز ، فينصرفان وقد يئسا من إصلاح هذا الذى استعبد نفسه للشيطان .

بالرغم من هذا لايستسلم طوبوز ، ولايقبل العودة إلى «اللغة المعتادة» بينه وبين أهرمن . لقد أدرك أخيراً أنه باع نفسه «بتراب لامع» ، وأن ماظن أنه سيجلب سعادته جره إلى حياة تعسة ملأى بالآلام والدنس . إنه يتجرأ ويطرد أهرمن ، بل يرفع مسدسه ليقتله ، لكنه - بطبيعة الحال - لايصيبه . ويهدده أهرمن ، ويؤكد أنه سيندم وسيحتاج إليه ، وسيناديه من جديد . يخرج أهرمن ، ويغرق طوبوز فى ماضيه القذر وآثامه وجرائمه ، ويظهر له شبح سادى - التى انتحرت بعد خيانتها زوجها مع فاوست - وتطلب منه أن يفتح القبر - أى قلبه - ويبحث فيه عن نفسه ، ويتمنى هو لو يستطيع أن ينزع هذا القلب من صدره ! ويقر قرار طوبوز على أن يرحل من هذه الأرض ، التى شهدت تعاسته ، ومازالت تثير مخاوفه . ويكتشف طوبوز أن ماكان يملك من ذهب قد اختفى ، وأن خاتم العبودية للشيطان أصبح يغطى جسده كله ، فيستغيث بأهرمن مرة أخرى ، فلا تجيبه إلا ضحكاته الساخرة المبتعدة . ويحاول طوبوز أن ينتحر من جديد ، ولكنه - مرة أخرى - يجبن عن لقاء الموت ، وتدخل عليه طوائف من أهل بورانيا بصرخاتهم المختلطة بالضحكات .

هذه هى الخطوط العريضة لمسرحية أبى حديد . وما يهمنا منها هو شخصية أهرمن (أهرمن اسم إله الظلمة الفارسى

القديم ، ذلك الذى يعيش فى صراع أبدى مع إلّه النور أهورمزد فى معارك سجالية لاتنتهى ، حتى يأتى أوان الانتصار النهائى لإلّه النور فيقضى عليه . ويرى كثير من المحققين - فى تاريخ الأديان - أن صورته عند الفرس كانت ذات أثر كبير على صورة الشيطان عند العبريين) ، فأهرمن - هنا - يقوم بدور الشيطان الذى يعقد مع طوبوز - فاوست أبى خديد - صفقة يقوم بمقتضاها طوبوز بالائتمار بأمر أهرمن فى كل مايطلب منه ، فى مقابل أن يمنحه أهرمن الثروة والسطوة واللذة ، بعد أن أنقذه من يأسه الذى غرق فيه بعد تضاعف إحباطه بخطبة سادى إلى صديقه كلدى .

وأهرمن لم يأت إلى طوبوز،على نحو ما أتى شيطان مارلو، نتيجة ضيق المعرفة السائدة برغبات فاوست وطموحه إلى مرتبة إلّهية يحاول تحقيقها عن طريق السحر والشيطان ، وليس هو كشيطان جوته الذى يأتى صاحبه نتيجة تحد له مع الرب على شخصه ، ويجد فى تطلعات فاوست المعرفية والوجودية منفذاً ينفذ إليه منه ، لكنه جاء طوبوز إذ رأى كفره بكل مايؤمن به ، وضيقه بالحياة والناس ، وشكه فى قيمة مايكتب أو يقرأ ، ثم فى النهاية بعد أن قضت خطبة كلدى لسادى على أمله فى الحب ، وفى كل مايربطه بالحياة ، حتى إنه يشرع فى الانتحار ، ولكنه يجبن فى آخر لحظة . وفى هذه اللحظة اليائسة يكون الطريق ممهداً لدخول الشيطان ؛ فهو يعرف تماماً من يختار لصحبته ، كما يعرف أيضا متى يفتح ذراعيه لضحاياه ، موقناً من النتيجة .

فطوبوز ، الأديب الفقير ، الذى لايقرأ كتبه إلا أصدقاؤه وتلاميذه ، والذى يحيا حياة حقيرة فى حجرة متواضعة ، والذى يجد - فوق ذلك - من صنوف الآلام والإحباط مايزرع اليأس عميقا فى نفسه ، ويدفعه إلى محاولة الانتحار - مثل هذا الإنسان لابد أن يكون فريسة سهلة لأحلام الغنى الذى يعوضه فقره ، والسطوة التى تعوضه إهمال مجتمعه لإبداعه ، واللذة التى تعوضه حرمانه من الحب والعلاقة السوية مع الجنس الآخر . وأهرمن يدخل عليه فى قمة يأسه من الحياة ، والموت ، الذى جبن إزاءه ؛ فهو مهيأ تماما - بماضيه وحاضره - للارتماء فى أحضان الشيطان .

وأهرمن يعرف مداخله إلى ضحاياه ؛ فهو يبدأ بتملق عبقرية طوبوز ، الذى يرفض هذا التملق ، بعد أن يئس من تأثير كلماته - التى يصفها بأنها جوفاء - على الناس . حينئذ يمهد أهرمن لنفسه عند طوبوز بإلقاء بذور الشك فى نفسه ، والشك فى كل شىء ، أو الشك فى (الأسماء) : «... ولكن ماقيمة الأسماء؟ إن هؤلاء الناس جميعا لايحبون إلا معرفة الأسماء، وبعدها لايهمهم شىء . ولكنك رجل آخر ؛ أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء» (ص ٢٥) ويسهل بعد أن تشكك فى (الاسم) أن تشكك فى (المضمون) الذى يحمله الاسم ؛ لأن الاسم - فى الحقيقة - هو الشىء أو القيمة أو الفكرة التى يحملها ، ولا انفصال بينهما . إن أهرمن يربط بين الشك الذى يبذره فى نفس طوبوز وبين الحالة التى وجد طوبوز عليها ، فيهدم رؤاه كلها ؛ فالصداقة سراب ، والحياة سراب ، والكتب سراب ، والفلسفة سراب ، وهذه العواطف الثائرة سراب . وبعدها مباشرة يبدأ فى التمهيد للطريق الجديد الذى يريد لطوبوز أن يسير فيه ؛ فهو يقول له : «لم لايأخذ الناس الأشياء ويتركون الوهم؟ لم لايتركون السراب؟ ...» (ص ٢٦) أو يقول له : «دع هذه الأوهام التى تملأ بها رأسك ! وجه نفسك وجهة جديدة» (ص٢٧) وحين يسأله طوبوز عن هذه الوجهة الجديدة ، يقول له : «الحياة . اللذة . القوة . السطوة . هذه هى الحقائق» . (ص٢٨) ولايجد كبير عناء فى إقناع طوبوز بهذا الطريق الجديد ، أو قل دفعه إليه ؛ فصاحب البيت يأتى فى هذه اللحظات ليطلب ما تأخر لدى طوبوز من أجر المسكن (ولاندرى أى شيطان دفعه فى هذا الوقت بالذات !) الذى يتولى أهرمن دفعه عنه .

وفى سبيل دفع أهرمن لطوبوز إلى الطريق الجديد ، وقد سبق أن شككه فى الأسماء ، يلجأ إلى «لغة الواقع» - واقع الحياة اليومية الملموسة من جهة ، وواقع طوبوز نفسه من جهة أخرى . إنه يحدثه عن الفئة التى «تتمتع وتفوز ؛ تتلذذ وتسود ؛ وبالاختصار تركب» . والفئة الأخرى التى «تحرم وتخيب ؛ تتألم وتذل ؛ وبالاختصار تركب» . ويحدثه أيضا عن بساطة المسألة ؛ القفزة الواحدة ؛ «امتلاك الذهب» . ولأن طوبوز يستبعد أن «يمتلك ذهبا» فإنه يساير أهرمن إلى النهاية ، فيفاجأه هذا بأن يقذف الذهب تحت قدميه ، ويجد طوبوز نفسه أمام الشيطان حقا ، فيسأله عن الثمن ، ويجد أهرمن أن الوقت صار مناسبا للحديث عن الصفقة ، التى لم يرد لها ذكر قبل أن يشعرأهرمن بأن طوبوز قد صار لعبة بين يديه .

أما الصفقة التى يعرضها أهرمن على طوبوز فلا تقوم على أن يخدم الشيطان طوبوز لمدة من الوقت على أن يرهنه روحه بعدها ، بل تقوم على أن يبيع طوبوز نفسه لأهرمن ؛ أن يكون عبده ، أو - كما يخفف الأمر لطوبوز - أن يكون مساعده وحليفه . لقد أصبح أكثر الناس يقومون - طواعية - بما كان الشيطان يتعب نفسه - فى الماضى - لإغرائهم به ، مثل شرب الخمر أو لعب القمار أو إسقاط امرأة . وأهرمن يريد الآن شيئا آخر ؛ يريد حليفا ومساعداً لايعصى له أمراً ؛ يأمره فيمتثل دون أن يسأل عن شىء .

والصفقة المعقودة بين الطرفين تقتضى العقد ، الذى سيتضمن مابينهما من شروط . ولكن أهرمن لايعتد بمثل هذه العقود المكتوبة ، ولا لتوقيع بالدم ، ولاماشابه ذلك . إنه يجرح طوبوز جرحا بسيطا للغاية فى ساعده ، ويختم بخاتمه على هذا الساعد المدمى ، فإذا بالخاتم يكتب كلمة لاتمحى ، ولايمكن محوها ، «عبد الشيطان» ، توثيقا للعقد ، وإيذانا بالسقوط

المدوى لطوبوز فى قبضة الشيطان ، وإرهابا مستمرا له بكشف أمره أمام الناس .

وبتطور الأحداث فى المسرحية نعرف أن أهرمن لم «يستعبد» طوبوز ليفوز بروحه وحدها ، فهدفه أشمل من هذا وأوسع ؛ إنه يطمع فى السيطرة على أرواح أهل بورانيا جميعا ، وأن يرى الخراب يعم حقولها ومصانعها ونفوس أهلها . إنه يدفع طوبوز إلى السيطرة على مصادر الطاقة فى بورانيا ـ الفحم والنفط ـ للتحكم فى حركة الإنتاج فى المجتمع (وهى فكرة عصرية جداً ، تنطوى على تمثيل أليجورى سياسى مباشر) ، حيث يستطيع التحكم فى أصحاب رؤوس الأموال وفى حركة المصانع وأيضا فى رزق العمال . فطوبوز ـ بإيعاز من أهرمن ـ يحجب هذه المصادر عن المصانع فتتوقف حركة العمل ، وتعم البطالة ، ويصبح الجميع عبيداً لإحسان طوبوز ـ أو قل عبيد أهرمن نفسه .

أهرمن : (يبتسم باسما) حقول جرداء ليس فيها عود واحد . بطالة عامة . أصبح أهل بورانيا جميعا من رعاياى . (يتردد) أقصد رعاياك (ص١٠٧) ثم يصبحون ـ بالضرورة ـ عبيد اللجهل والمرض والقذارة والكسل ؛ يصبحون بشرا بغير أرواح ، بغير كرامة ؛ لأنهم ـ على حد تعبير طوبوز ـ «فقدوا احترام النفس؛ فقدوا الإنسانية يوم فقدوا كرامة العمل .»وهو لايجعل طوبوز غنيا متحكما فحسب ، بل يصل به إلى حكم بورانيا ، حتى يتحكم ـ عن سند قانونى ـ فى مصائر أهلها ، الأغنياء والفقراء معا ، بما يملك من سلطة، ومافى يده من سطوة .

وأهرمن يحصن نفسه و«مساعده وحليفه» طوبوز بإقرار البديل فى نفوس الناس ؛ إنه يحرمهم من العمل ، ولكنه ينشر الملاهى التافهة التى تلتهم وقت الناس بلا طائل ، والتى تجعل الناس فى شغل دائم عن قضاياهم الحقيقية ـ قضايا العمل والكرامة والحرية . فالشوارع تمتلىء بالقرادين والقرود ، وبالأطفال المتعاركين ، والديكة المتناقرة .

وهو يرسم لصاحبه خطة تجعل الناس فى قبضته دائما ؛ إنه ينشر الملاهى لإلهاء الشعب عن حقوقه ، ولكنه لايتركه يموت جوعا فى الوقت نفسه . إنه يمنحه الطعام تفضلا ومنة ، حتى يحفظ عليه حياته ، ويتحكم ـ فى الوقت نفسه ـ فى هذه الحياة . والخطة تستمر حتى مرحلة معينة ، يبدأ بعدها التقتير فى منح الطعام نفسه . فسياسة أهرمن تتلخص فى أن حكم الجماهير يقوم على إذلالها ، للتحكم فى رزقها أولا ، ثم التحكم فى منحه أو منعه إذلالاً لهم ؛ فالشعوب لاتخضع إلا إذا أذلها حكامها :

أهرمن : **اسمع خطتى . هذا الشعب الذى نطعمه ، لانستطيع أن نستمر على إطعامه . استمالته بهذه الوسيلة متعبة . يجب أن يخضع . يجب أن يسير كما نريد بغير استمالة .**

طوبوز : **بأى وسيلة ؟**

أهرمن : **عندما تحكم .**

طوبوز : **ألا نطعم هؤلاء الجياع ؟**

أهرمن : **ومااستفدنا إذن ؟ الجوع . الجوع . هو أفضل الطرق وأقصرها إلى الغاية المقصودة . ألا تعرف المثل «أجع كلبك يتبعك؟» .**

طوبوز : **لا أطيق التفكير فى هذا . مجرد تصوره يزعجنى . لقد عرفت الجوع فيما مضى . ولا أحب أن أنشر هذا الوباء بين الناس .**

أهرمن : **ضعف . هراء . وعلى كل حال فلست أقصد أن نجعلهم يموتون جوعا . أقصد فقط أن نقدم لهم من الطعام القدر المناسب الذى يحفظ الحياة فقط ..**

(ص٩٣)

كل هذا ليكون هذا الشعب مادة طيعة فى يديه ، يشكلها كيف يشاء ، أو لتكون ـ كما يقول ـ عونا على نشر لوائه وإنفاذ خطته .

أما أمثال هؤلاء الفقراء الذين تجمعوا وشكلوا جماعات أو نقابات أو أحزابا أو أى تجمع آخر ، فيجب أن تحل هذه الجماعات فورا ؛ أن تحطم وتفكك ، بل تدمر . ينبغى أن يؤمن كل فرد أن مصالحه وآراءه تتعارض كلية مع مصالح الآخرين وآرائهم :

أهرمن : **لاتضعف . كن صارما . هذه الجماعات لن توجد فى بورانيا . حطمها . فككها . لاتجعل أحدا يعرف الآخر . لاتجعل أحداً يضع يده فى يد الآخر . ولماذا يجتمعون حول غيرنا ؟ حولى ... حولك أنت . أقصد حولك أنت .** (ص٩٧) .

ويصبح كل فرد عدوا للآخرين ، لاتجمعهم إلا العداوة والفرقة والبغضاء .

قد تجدى هذه الوسائل مع الفقراء ، الذين لا يستطيعون إلا جزئيا ـ حتى فى أعتى الدول ديمقراطية ـ أن يتحكموا فى أرزاقهم ، ولكن ماالعمل مع الأغنياء ، الذين يقدرون ـ ولو جزئيا ـ أن يتحكموا فى أرزاقهم وآرائهم ومصائرهم؟ الإجابة عند أهرمن بسيطة وجاهزة : «السجن . الاعتقال . التشريد . النفى . الاضطهاد . ليس لهم إلا هذا أو ...» أو «الصداقة» لطوبوز وأهرمن ـ بطبيعة الحال ـ والقيام على تنفيذ خطتهما لتدمير شعب بورانيا تدميرا كاملا .

فأهرمن ـ إذن ـ لم يكن يطمح إلى روح طوبوز وحدها ، بل طمح إلى أرواح أمة بكاملها ؛ حاول أن يستذلها بحرمان

الأفراد من العمل ، ومن العلم ، ومن الترابط ، ومن ثم الكرامة الإنسانية ، أو مجرد البحث عنها .

ولكى يحتفظ أهرمن بشعب بورانيا فى هذه الأوضاع المنحطة كان لابد أن يحتفظ بطوبوز ، وأن يحرمه من كل شيء جميل أو إيجابى فى الحياة . لقد أغرقه فى الثروة والقوة والملذات ، وحرمه ـ فى الوقت نفسه ـ من الحب ؛ الحب بمعناه الإيجابى ، تلك العلاقة السوية السامية التى تربط رجلا بامرأة ؛ فقد دفع أهرمن طوبوز إلى أن يفسد حياة حبيبته الأولى «سادى» ، خطيبة صديقه «كلدى» ، التى انتهت حياتها بانتحارها ، بعد أن أفسد طوبوز حياتها . وحين يقع طوبوز ـ «الحاكم العام لبورانيا» هذه المرة ـ فى حب «ثريا» ، ابنة قيسون بك ، التى بدأت تفتح أمامه آفاقا جديدة للحياة ، يتعرف فيها البسطاء من الناس ، يخدمهم ويرفع من شأنهم ، ويعيدان معاً الوجه المشرق للحياة فى بورانيا ـ يدفع أهرمن المرأة الساقطة «أمان» إلى إفساد علاقة طوبوز بثريا ، مستغلا رغبتها العارمة فى الانتقام من طوبوز ، الذى كان على علاقة معها ثم هجرها هجرا غير جميل ، ومستغلا أيضا متاجرتها فى عرضها ، بعد أن دمرت حياتها وحياة أولادها وزوجها .

وهكذا يستطيع اهرمن أن يحرم طوبوز من الحب الحقيقى ، الذى كاد يفضى إلى العلاقة الشرعية الإيجابية بين طوبوز وثريا ؛ لأن الشيطان ـ ببساطة ـ لايقر مثل هذه العلاقات الشرعية ؛ لأنها إيجابية ، تجمل وجه الحياة وتشارك فى صنعها ، فى حين ترضيه العلاقات الفاسدة ، التى تدمر الحياة وتشوه وجهها . بل إن أهرمن يحطم الزهور التى يدخل بها الخادم ليضعها فى حجرة طوبوز ـ حتى الزهور ، ويغضب غضبا شديدا إذ يراها فى يده . هذا هو الشيطان ؛ فلا يمكن أن يزرع الحب ولا أن يرى أحداً يزرعه ، هو الذى تمتلىء نفسه حقدا على الإنسان ولايمكن له أن يقبل الجمال .

ولانجد لهذا الذى يفعله اهرمن ـ او لنقل الذى يدفع طوبوز إلى فعله ـ إلا هدفا واحدا ، هو تدمير الإنسان أو إذلاله وتشويه حياته ، ولانجد لهذا سببا إلا حقده الأزلى ـ الأبدى على الإنسان ؛ فهو يقول « ...فكرة الإنسان هذه هى التى تثير احتقارى» . وفى مرة أخرى يدور هذا الحوار :

طوبوز : **(يحنق) قل إنك عدو الإنسان وكفى .**

أهرمن : **الإنسان ! (ساخرا) الصلصال ! الطين العفن ! (يحقد) الحمأ المسنون ! أنا ! أنا ! المستمد من النار المضيئة ! أنا الطريد؟ أنا اللعين؟ أنا الشيطان ؟ .**

(يضحك ضحكة جوفاء طويلة مزعجة)
(ص ٥٥) .

ولايكف بعد ذلك عن استخدام هذه اللهجة الحاقدة ، التى يغلفها أحيانا بادعاء السخرية ، ولا يستطيع فى أكثر الأحيان أن يخفى قدر مافيها من الحقد المدمر .

فهل انتصر أهرمن فى النهاية؟ يصعب الإجابة عن هذا السؤال ؛ لأن الإجابة فى المسرحية مركبة[١٤] ؛ فمن وجهة النظر الاجتماعية ـ إن شئنا تسميتها كذلك ـ لا نستطيع أن نقول إنه حقق هدفه تماما ؛ فبورانيا ما يزال فيها روح حر طليق ، يحب البسطاء ويتألم لألمهم ويعمل لمصلحتهم عملا حيا فاعلا ، مثل قيسون بك وابنته ثريا . كما أن انسحابه من حياة طوبوز قد يعنى بدء تقهقره من حياة بورانيا ، التى تحيط فى النهاية ساخرة بطوبوز ، إشارة إلى سخريتها من «أفاعيل» عبد الشيطان . وحتى طوبوز نفسه لم تدمر روحه تدميرا كاملا ؛ لأن حبه ـ الحقيقى هذه المرة ـ لثريا طهر روحه ، وجعله يقف صامداً فى وجه أهرمن كى يجبره على الانسحاب من حياته ، بالرغم من أن أهرمن قد تركه فى حال أسوأ من الحال التى لقيه عليها ؛ فقد دمر حبه مرة أخرى ، وفقد ـ فيما نتصور ـ ماكان يلوذ به من موهبة أدبية ، ويزيد على هذا شعوره الممض بالندم على ما جنى فى حق أمته كلها . بالرغم من هذا كله ، وبالرغم من تحذيرات أهرمن بأنه سيعود ليستدعيه ، فإنه يظل على موقفه الصلب مع أهرمن . كل هذا قد يشكك فى انتصار حققه أهرمن،أو فى قيمة ما وصل إليه .

غير أن أبا حديد يجعل أهرمن قويا إلى النهاية ، يحذر طوبوز بثقة من أنه سيستنجد به ، وعندئذ لن يجده ؛ وهو ما يحدث حقا ؛ إذ يظل طوبوز يصرخ ليستعيده فلا يجد جوابا إلا ضحكات أهرمن الجوفاء ؛ وهو ما قد يشير إلى أنه بذر بذرة الفساد فى نفس طوبوز وفى قومه ، موقنا أنها لابد آتية بثمارها ولو بعد حين ، وأن الأمر لا يقتضى عودته مرة أخرى إلى طوبوز ولا إلى بورانيا . وعلى أيه حال ، فسوف نرى كيف تدخلت الطبيعة السياسية للمسرحية فى تكييف نهايتها التى كانت تحتمل غير هذا الحل .

ولقد استخدم أهرمن لإخضاع طوبوز منطقه المراوغ ، كما استخدم أيضا لونا من الخمر يستطيع أن يغير نظرة من يشربه إلى الأمور ويلون رؤيته إلى الحياة ، ويجعله طوع وجهة نظر أهرمن .

لقد كان المظهر الجسدى لأهرمن مظهرا بشريا دائما ؛ فقد جاء إلى طوبوز فى هيئة رجل لا ننكر من مظهره شيئا ، وليست له سمات تميزه إلا أنه يعرج ، ويلبس ثيابا سوداء ، فكان طوبوز يراه ، ورآه صاحب البيت ، ورآه أيضا ضيوف طوبوز دائما ، وما كان فى نظرهم إلا مهرجا ، لأنه خفيف الحركة ، يقوم بألعاب بهلوانية ، ونشط .

وأهرمن يحب النساء ويستخدمهن فى نصب شباكه حول البشر ، ولكنه لا يعاشرهن ، كما يقول لأمان فى الفصل الثالث من المسرحية .

هذه هى الملامح الداخلية و الخارجية لشيطان محمد فريد أبى حديد ؛ فما الصلة التى تربط هذا المخلوق بأسلافه فى أعمال فاوست ، وبخاصة عند مارلو وجوته ؟

إن شيطان كل من مارلو وجوته لا يتجسس على فاوست ولا يستغل ضعفه ليدخل عليه ويعرض عليه المساعدة ، وإنما فاوست ـ إذ يصيبه اليأس والملل من الحياة التى يعيشها ، والمعرفة التى لا تروى له غلة ، ولا تحل له مشكلاته المادية أو الروحية ـ يتجه إلى السحر ، ويستدعى فاوست عند مارلو مفيستوفيليس ليعينه على تغيير حياته كلها[١٥] ، فى حين يخرج إبليس لفاوست جوته فى صورة كلب يتبعه فى جولته فى الخارج ، ثم يتحول بعد ذلك إلى صورة طالب علم متجول . وإبليس لم يظهر لفاوست إلا بعد أن اتجه إلى السحر ومارسه[١٦] ، كما أننا نعرف منذ البداية من حوار إبليس مع الرب ـ جل وعلا ـ أنه متجه إلى فاوست بإغرائه[١٧] . أما أبو حديد فكان إلصاق صفة التجسس واستغلال لحظات الضعف بأهرمن جزءاً من خطته فى رسم الشخصية ؛ فطوبوز لم يمارس سحراً ولم يفكر فيه ، ولم يحدث بشأنه تحد بين أهرمن والرب أو غير الرب ، لا لحرج دينى ـ قد يكون موجوداً ـ ولكن لأن التجسس واستغلال الضعف ـ كما أشرنا ـ جزء من خطة أبى حديد ليكمل الرمز فى شخصية أهرمن ، كما سنرى .

غير أن هذا لا يعنى أن مفيستو جوته لم يلجأ إلى التجسس ، بل لجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه هذا الوصف ؛ فهو يعرض بمحاولة فاوست تناول السم ، فيعلق فاوست :

فاوست : **أراك ولوعا بالتجسس .**

إبليس : **أنا محيط بكل الأمور علما ؛ وإن لم أكن عليما بكل شىء .**

(ص ١٢١)

وهذا الحوار يمكن أن نفهم منه أن مفيستو كان يتجسس على فاوست ، مباشرة أو عن طريق أحد أعوانه ؛ ويكون الموقف مفهوما برده إلى تحديه الرب بملاحقة فاوست ، أو أن للشيطان قدرات خارقة تجعله « محيطا بكل الأمور ، وإن لم أكن عليما بكل شىء » . وفى كلا الحالين يخدم الموقف خطة جوته فى رسم شخصية الشيطان المستفيدة من التراث الدينى والشعبى عن الشيطان[١٨] ، والتى يمكن أن تقبل على أكثر من مستوى فى وقت واحد .

وأهرمن ـ كما ذكرنا آنفا ـ يبدأ تقويض عالم طوبوز بالهجوم على الأسماء والألفاظ : « ولكن ما قيمة الأسماء . إن هؤلاء الناس جميعا لا يحبون إلا معرفة الأسماء ، وبعدها لا يهمهم شىء . ولكنك رجل آخر . أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء » . (ص ٢٥) وبهذا يسهل عليه بعد ذلك أن يستل طوبوز من عالم القيم الإنسانية والمبادئ الخلقية ، لأنها « أسماء » . وهو هجوم نجد شبيها له فى « فاوست » جوته :

إبليس : **أحييك أيها الأستاذ العلامة ، وإن كنت قد أتعبتنى بعزائمك حتى جعل العرق يتصبب من جسدى .**

فاوست : **خبرنى أولا عن اسمك .**

إبليس : **هذا لعمرى سؤال تافه ؛ خصوصا من رجل يحتقر الألفاظ أى احتقار ، ولا يأبه بالعرض ؛ ويأبى إلا التعمق فى البحث وراء الجوهر .**

فاوست : **ولكنكم أيها السادة كثيرا ماتنم أسماؤكم عن حقيقة أمركم ، فيظهر لنا جليا من أنتم حين يدعى الواحد منكم بإلّه الذباب ؛ أو المخرب المدمر ؛ أو الكذاب الأشر : أسماء تدل بوضوح على المسميات .**

وعلى كل حال فقل لى من أنت .

(ص ١١٠ ـ ١١١)

ففاوست كان أكثر وعيا من طوبوز ، فلم يسقط فى هذا الشرك ، لا لأنه يؤمن بالأسماء أو ينخدع بها ، ولكن لأنه أقل يأساً وأقدر على مواجهة الحياة من طوبوز . هذا فى حين لا يحتاج إبليس إلى أن يخدع فاوست بالكلمات ؛ لأن فاوست نفسه كان على استعداد تام للارتماء فى أحضان الشيطان ، بدليل ممارسته السحر . وإبليس ـ من جهة أخرى ـ كان لابد واجداً وسيلة للمثول بين يدى فاوست لأنه قبل تحدى الرب على إغواء فاوست ، وحين وصل لم يكن فى احتياج إلى شرك الكلمات ليوقع فاوست ، لأن جعبته لا تنفد منها الحيل والألاعيب والجدل .

ولم يكن هدف مفيستو عند جوته غير روح فاوست نفسه ، فى حين كان هدف أهرمن روح طوبوز وأرواح شعب بورانيا جميعا . وخطة أهرمن تقوم على بلوغ الهدفين معا فى وقت واحد ، وإن كان يبدأ بطوبوز بطبيعة الحال . أما مفيستو « فمتواضع » ؛ فهو يريد لهذا العالم الفساد والخراب ، ولكنه يعلم أن هذا مستحيل ، وأن عليه أن يقوم أولا على الأجزاء الصغيرة :

فاوست : **الآن فهمت الأعمال المجيدة التى أنت قائم بها . وإذ عجزت عن محو الكائنات « بالجملة » تريد أن تجعل باكورة أعمالك محو الأجزاء الصغيرة .**

إبليس : **وأصدقك الحديث أن ليس فى هذا ما يطفئ الغلة .. إن هذا العالم الضخم يقاوم الفناء بقدم ثابتة وعزم وطيد .. وقد تقهقرت أمامه ـ بعد اللأى والعناء ـ منهزما لم أفز منه بطائل .. ولقد**

سلطنا عليه العواصف والأمواج والزلازل والنيران ، ومع هذا لم يزل البر والبحر فى أمن وسلام لم يمسسهما سوء .
أما تلك المخلوقات الحقيرة : سلالة الحيوان والإنسان ، فقد نفدت فيها الحيل .. ولكم أهلكت من نسلها وقبرت .. فقام على أثرهم نسل جديد وسلالة تملأ السهل والجبل ، حتى كدت أجن حزنا ويأسا ! ! ...

(ص ١١٢ - ١١٣)

إن هدف إبليس هنا قد يبدو متواضعا بالتركيز على روح فاوست ، ولكنه فى الحقيقة يعمل عملا دءوبا لهدف أوسع بكثير من هدف أهرمن ؛ إنه يخطط بصبر لتدول دولة النور وتسود دولة الظلام .

أما استخدام جوته للسحر فكان أوسع بكثير جدا من استخدام أبى حديد له ؛ فقد استخدم مفيستو السحر ليعيد الشباب إلى فاوست ، واستخدمه فى الذهاب بفاوست إلى «ليلة والبورغ» حيث احتفال السحرة والشياطين السنوى ، لينسيه ما ارتكب من جرائم فى حق مارجريت وأمها وأخيها ، ثم استخدم مفيستو السحر أيضا فى استحضار روح باريس وهيلانه أمام الإمبراطور فى الجزء الثانى من المأساة .. وهكذا . غير أن كل هذا لا يلهينا عن طبيعة استخدام جوته لهذه العناصر ؛ فجوته لم يورط مفيستو فى استخدام قدرته السحرية فى تغيير طبيعة فاوست ، أو حتى فى تغيير طبيعة الموقف الذى يعيشه . إن فاوست يتصرف بمحض إرادته ، ويقوم بالفعل الذى يختاره فى كل موقف ، حتى يمكن القول إن العناصر السحرية فى «فاوست» لم تقم إلا بدور ثانوى تماما ، بل يمكن النظر إليها على أنها عناصر رمزية خالصة ، وأن جوته استبقى هذه العناصر الخرافية فى العمل - كما يقول كارليل[١٩] - بوعى ، من جانبه ومن جانبنا ، أنها وهم .

هذا فى حين لم يستخدم محمد فريد أبو حديد من العناصر السحرية إلا خمر أهرمن التى كان طوبوز يتحول حالما يشربها إلى الموقف الذى يريده أهرمن ، أو - بمعنى آخر - يرى الأمور والحياة من وجهة نظر أهرمن ، وإحضار الذهب والجواهر لطوبوز ليفتنه بها ويفتن هو الرجال والنساء بدوره . وهى أمور يمكن أن تفسر تفسيرا معقولا يجعلها مقبولة فى المسرحية .

فلو أخذنا شخصية الشيطان فى مستواها «الواقعى» لم نستنكر من الشيطان أن يأتى بمثل هذه الأشياء ، خصوصا أنها تأتى استجابات طبيعية لما فى نفس طوبوز . ولو أخذناها على مستوى رمزى فسنجد أن الكاتب كان يرمز بهذه الشخصية إلى الاستعمار الإنجليزى فى مصر[٢٠] . وبشخصية طوبوز إلى محمد محمود صاحب اليد الحديدية[٢١] . وهوتفسير لا ننكره ، فقد يكون قصده فعلا وقت كتابته المسرحية (سنة ١٩٢٩ ، وإن لم تنشر إلا فى سنة ١٩٤٥)[٢١] ، ولكن من الظلم للمسرحية أن نقف بها عند التعبير عن موقف تاريخى واحد ، ولو قصده الكاتب وهو يكتب ؛ فالتعبير الرمزى يمتاز بقدرته على مجاوزة الموقف - التاريخى أو المسرحى - الذى يعبر عنه أو به . إن أهرمن عاش ويعيش فى كل الفترات التاريخية التى تعرض فيها الشعب المصرى (أو أى شعب آخر) لظلم الفئة الحاكمة - التى تدفعها قوى داخلية أو خارجية لتفسدها على شعبها ، لأنها تفيد من وراء هذا الفساد ، ماديا ومعنويا . ولهذا فليس غريبا على أهرمن - أيا ما كان اسمه ، وأيا كانت القوة التى تدفعه ، خارجية أو داخلية - أن يوفر لضحيته كل أسباب موت الضمير وفساد الخلق ، وكل أنواع المتع والملذات ، تلهيه عن واجباته الحقيقة وعن خدمة شعبه ، تنيم ضميره فى أى وقت استيقظ أو حاول الاستيقاظ .

وفى هذا الإطار نفسه يمكن أن نرى فى أهرمن جزءاً لا ينفصل عن طوبوز ، أعنى جانبا يستيقظ من نفسه كان كامنا بتأثير الإحباط المتكرر فى الحياة وتحقيق الطموح عن طريق القدرات الذاتية وحدها . فلما أتيح لهذا الجانب المظلم أن يسود ويستيقظ أتاح لصاحبه فرصة الإفساد . ولايجبُّ هذا التفسير أن يكون أهرمن شخصية مستقلة فى المسرحية ؛ فهذا ليس غريبا ، وقد جسد يوجين أونيل من شخصية جون فى مسرحيته «أيام بلا نهاية» شخصية أخرى هى شخصية لفنج تمثل لاوعى جون[٢٢] .

وبالرغم من أن أبا حديد يصدر مسرحيته بالآيات القرآنية : «ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين . وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون . حتى إذا جاءنا قال يا ليت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين[٢٣] » .. بالرغم من هذا فإن المسرحية «لا تناقش قضية دينية كقضية الإيمان والكفر أو الإلحاد التى صادفناها عند فاوست فى شتى أزمانه . »[٢٤] كما أن الآيات تتحدث عن تخلى الشيطان عن العاصين ساعة الحساب لا فى الحياة الدنيا ، فالأمر - فى المسرحية - يظل معلقا بالإرادة الإنسانية ، أو لنقل بصراع الجوانب المتباينة فى النفس الإنسانية ، حيث تتيح فترات اليأس والإحباط للجوانب الشريرة أو للدوافع الكامنة منها أن تسود وتتحكم .

والدلالة السياسية للمسرحية تظل على وفاق مع هذا التفسير ؛ فقضية الحاكم المطلق الظالم ، الذى ينبع ظلمه وفساده من نفسه بتأثير حياته المحبطة أو بتأثير قوى خارجية محبطة - تظل هذه القضية هى قضية المسرحية ، فى زمن الاحتلال الإنجليزى أو فى أى زمن آخر قبله أو بعده .

وعلى أيه حال فمن الواضح أن (الشيطان) ــ هنا ــ مختلف تماما عن مفيستو جوته ، الشخصية التى أفادجوته فى رسمها من التراث الدينى والشعبى ، وجعلها محتفظة ــ إلى حد كبير ــ بسماتها وقدراتها فوق الطبيعية ، بالرغم من أن شخصية الشيطان تحولت فى مراحل تالية إلى مجرد رمز للجانب المظلم من الإنسان ، وهو ما نميل إليه فى تفسير شخصية أهرمن فى مسرحية أبى حديد .

والطريف أن أبا حديد ــ على الرغم من هذا التعديل فى الرمز الذى يلقيه على عاتق شخصية أهرمن ، كما رأينا ــ يدين لمفيستو جوته ربما فى كل تفصيلة يرسمها لأهرمن ؛ فكما يظهر مفيستو فى كثير من المشاهد فى مظهر بشرى يظهر أهرمن مصاباً بالعرج ، وكما كان أهرمن مشهوراً فى قصر طوبوز بأنه مهرج ، كان مفيستو أيضا فى قصر الإمبراطور ... وهكذا .

والأهم من هذا أن خطة أهرمن للسيطرة على طوبوز كانت تقوم على حرمانه من الحب الصادق السوى ، وهو ما يقابل حرمان مفيستو فاوست من الحب أيضا ؛ إذ استطاع أن يحول علاقة فاوست بمرجريت ــ البريئة الطاهرة ــ إلى علاقة دنسة انتهت بانتهاك فاوست لعرضها والتسبب فى قتل أمها وقتله هو لأخيها ، ثم إعدام مرجريت نفسها بعد تخلصها من ثمرة هذا الحب الدنس[٢٥] .

كما أننا لابد أن نشير إلى «هبات الشيطان» ــ من مال أو ذهب أوغيره ــ التى تتحول إلى هباء ؛ فبمجرد تخلى أهرمن عن طوبوز يذهب الأخير إلى صناديق ذهبه ليجدها فارغة ؛ وهى فكرة شائعة عن الشيطان .

وهكذا نجد أن أبا حديد أفاد إفادة واسعة فى رسم شخصية أهرمن من رسم جوته لشخصية مفيستو فيليس ، ولكنه جند هذه الملامح لرسم شخصية خاصة به ، لها أبعادها الرمزية التى خطط لها بدقة ونفذها بتوفيق .

٤

لا تختلف البداية التى يفتتح بها باكثير مسرحيته عن فاوست ــ «فاوست الجديد»[٢٦] ــ عن البداية فى كل المسرحيات المكتوبة عنه كثيرا ، إذ تفتتح المسرحية بفاوست جالسا فى حجرة مكتبه التى تسودها الفوضى ، دافناً رأسه بين يديه ، ناعيا حظه من الدنيا ، يائسا ، مؤرقا بالطريقة التى يختارها للانتحار . ويدخل عليه صديقه بارسيلز محاولا أن يفتح شهيته للحياة والحب واللذة ، لكن فاوست عزف عن هذا كله ، بعد أن سئم الحياة وهجرته محبوبته مارجريت إلى الدير دون سبب مفهوم . ويحاول بارسيلز أن يثنيه ــ على الأقل ــ عن فكرة الانتحار ، فيسايره فاوست حتى يتخلص منه ويصرفه .

ويدخل الشيطان على فاوست فى صورة صديقه بارسيلز ، ويمنعه من الانتحار ، ويعرض عليه أن يعاقده على أن يمنحه فاوست روحه ويطيعه فى كل ما يأمره به ، وفى مقابل ذلك يمنح الشيطان فاوست القوة والشباب والغنى والشهرة والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة والحب العارم . ويوافق فاوست بطبيعة الحال ؛ فيطوف به الشيطان كل بقعة فى العالم ، وينطلق به إلى الكواكب والنجوم ، فيرى أن الأرض كروية وليست مسطحة ، وأنها تدور حول الشمس ، لا العكس ، ويسبح به فى أعماق البحار يريه عجائبها ، ويجمعه بنساء من كل أنحاء العالم ، وبكل جميلات أوروبا ونساء بيوتاتها وأميرات ألمانيا ، وحتى حبيبته مارجريت يأتى بها من الدير ، ويسقيه ألذ الخمور ، بل يأتى له بهيلين ، جميلة اليونان التى تسبب خطفها فى حروب طروادة ، وآلهات الجمال ، أفروديت وفينوس وإيلات وعشتروت ، ويساعده فى حل المعضلات العلمية حتى توصل إلى كثير من الاكتشافات ، وجمعه بكهنة وادى النيل وحكماء الهند والصين ، وأراه فلاسفة الإغريق فى دروسهم . غير أن هذا كله لا يرضى فاوست . إنه متعطش إلى «كنوز المعرفة الشاملة ، الموصلة إلى حقائق الأشياء» ، فى الوقت الذى لم يزده كل هذا بالحقيقة إلا جهلا ، ولم يزد نفسه إلا تعطشا . لقد حدث لفاوست ــ يوما ــ أن رأى الحقيقة الكبرى فجمع الأبد كله فى لحظة واحدة :

لوسيفر : **متى كان ذلك ؟**

فاوست : **فى عيد الميلاد .. عقب تلك الحفلة الساهرة التى جمعت لى فيها حسان أوروبا كلها ..**

لوسيفر : **لقد كنت متعبا .. ولقد تركتك تذهب لتنام ..**

فاوست : **أجل .. أجل .. ذهبت لأنام .. ولكنى لم أنم .. فقمت فاغتسلت وتطهرت .. وشعرت بخفة عجيبة .. وطمأنينة عامرة .. وانشراح عظيم .. فخرجت إلى الشرفة ، وجعلت أنظر إلى السماء وهى مرصعة بالنجوم .. فإذا أنا أبكى ! وإذا ضوء النجوم يمتزج بدموعى .. وإذا صوت يتردد فى كل مكان : الحقيقة الكبرى ! وإذا الحقيقة الكبرى تشرق على من كل جانب ..**

لوسيفر : **حدثنى .. كيف رأيتها ؟**

فاوست : **لا أستطيع أن أصفها ، تلك اللحظة ، اللهم إلا أنها كانت ومضة خاطفة ، ووجدتنى وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة .. وهى تتسع وتتسع وتتسع ، حتى احتضنت الوجود كله ! ..**

(المسرحية : الفصل الثانى)

وطبيعى أن يصف لوسيفر هذه اللحظة الباهرة بأنهاوهم ، لكن فاوست مقتنع بأنها الحقيقة ، ولا حقيقة بعدها ، بل هو يريد من لوسيفر أن يساعده على أن يجعل من هذه الحقيقة التى عاينها هو للحظة ، شيئا علميا متحققاً ، متاحا للبشر جميعا ، يعاينونه فى أى وقت يشاءون وأى مكان كانوا . ويستمر الحوار :

لوسيفر : **وهم من الأوهام !**

فاوست : **كلا .. كلا ، إنها الحقيقة الكبرى .. الحقيقة الكبرى .. فلا تحاول أن تشككنى ..**

لوسيفر : **هل تستطيع أن تبرهن على ذلك؟**

فاوست : **لا .. لا .. ولكنى سأسعى لذلك عن طريق العلم ..**

لوسيفر (ساخرا) : **عن طريق العلم؟ !**

فاوست : **نعم .. حتى لا تكون المشاهدة ومضة خاطفة .. حتى يستطيع الناس جميعا أن يدركوا مثل ما أدركت فى أى مكان وفى أى زمان ..**

إن لوسيفر يعلم أن هذا مستحيل ، فضلا عن أنه ــ لو تحقق فرضا ــ يكون ضربة قاضية لما بذل حياته له من التحدى لرب العزة وإغواء البشر ؛ ولهذا فهو يحاول إغراق فاوست من جديد فى ملذأته الحسية التى لا تنفد ؛ فيحضر له هيلين من هاديس ، لكن فاوست يعرض عنها مقاوما رغبته الجارفة فيها حتى يغمى عليه ، فيصرفها لوسيفر ، ويستيقظ فاوست وهو يصيح : الله .. الله .. لقد رأيت نور الله ...

ويتنادى العالم كله بما حقق فاوست من كشوف علمية ، فتتسابق الدولتان العظميان كل واحدة تريده لنفسها ، حتى تحتكر اكتشافاته واختراعاته فتتمكن من السيطرة على العالم ، بل تعرض كل واحدة مائة مليون مارك ، أو يدخل جيشها ويأخذ فاوست عنوة . ويحاول لوسيفر إقناع فاوست بالقبول ، ويدفع صديقه بارسيلز إلى محاولة إقناعه ، مغريا إياه بأن يوقع معه عقدا شبيها بذلك الذى وقعه مع فاوست . ولكنهما يخفقان فى إقناع فاوست . ويمزق فاوست أوراقه ثم يحرقها ، بعد أن أيقن أن لوسيفر يخدعه ، وأنه لا يساعده إلا حيث يسير فى الطريق الذى يريده الشيطان ؛ أما الطريق إلى سعادة البشرية وإيمانها فإنه يسده فى وجهه ويشككه فى قيمته ؛ وأيضا بعد أن خدع فاوست عن مارجريت ، التى ادعى أنه أحضرها له من الدير ، لكنه تبين أن مارجريت الأولى لم تكن إلا بغيا على صورتها ، فلما حضرت مارجريت الحقيقية لتنصح فاوست بالابتعاد عن الشيطان سقاها مخدرا وفسق بها ، فلما رآها عذراء جن جنونه . ثم إنه ــ بعد هذا كله ــ علم بالأطماع الشرهة لصديقه بارسيلز وأنه لابد قاتله إذا لم يستجب له .

وقد تحقق ما توقعه ؛ إذ سارع بارسيلز ــ فى غمرة غضبه وإحباطه ، وقد أعلمه فاوست أنه مزق أوراقه وأحرقها ــ إلى خنجره المسموم وأخمده فى قلب فاوست ، وعاد إلى لوسيفر يبشره بقتل فاوست ويسأله أن يكون هو مكانه ، فيسخر منه لوسيفر ويؤنبه على قتل رجل ستمر أجيال وأجيال قبل أن يوجد مثيل له ، وينصحه بأن ينتحر هربا من المصير المظلم الذى ينتظره على أيدى قوات الدولتين ، وقد بلغ الجميع أنه قتل فاوست بعد أن أحرق الأخير أوراقه ، وأن بارسيلز خدع الجميع فينتحر وفيما يعانى فاوست سكرات الموت يحاول لوسيفر ــ للمرة الأخيرة ــ أن يغريه بأن يسلمه روحه حتى لا تذهب إلى حياة النعيم الخاملة ، الداعية إلى السأم ، ويصر على أن فاوست ما يزال ملكه . ولكن فاوست لا ينخدع باللعبة الجديدة للوسيفر ؛ لأنه ما وفى بالعهد الذى قطعه على نفسه ، ولم يجب فاوست إلى كل ما طلبه . وتأتى الملائكة لتستنقذ روح فاوست وتصعد بها إلى السماء .

إن الإطار العام للمسرحية ــ هنا ــ لا يختلف كثيرا عن الإطار الذى تشكلت فيه مسرحيتا مارلو وجوته ومسرحية أبى حديد ، وإن كان يختلف ــ بطبيعة الحال ــ عن التوجهات العامة للشخصيات فى هذه المسرحيات الثلاث ، وبخاصة شخصية فاوست ــ التى سرجئ الحديث عنها ــ وإلى حد ما شخصية لوسيفر ، وهى التى تهمنا هنا .

إن اول ما يصادفنا من قدرات لوسيفر قدرته على التأثير فى الأشياء وفى الإنسان بدنيا ، حيث يجعل ذبالة المصباح تتراقص ، ويجعل جسد فاوست تسرى فيه رعده كأنها دبيب ثعبان بارد أملس ؛ بل هو يعلم ما يفكر فيه الإنسان ، ويوحى إليه أفكاراً لا يكتشفها إلا من خبر ألاعيب الشيطان . وهذه الفكرة الأخيرة فكرة دينية استفاد فيها باكثير من تلك الصفات التى ينسبها القرآن الكريم إلى الشيطان فى آيات عدة ، من مثل «إيحائه» إلى الإنسان الشر أو «وسوسته» له به ، أو تشبيه السادر فى الحرام (آكل الربا مثلا) بالذى «يتخبطه الشيطان من المس» ، أو قول الرسول ــ عليه السلام ــ «إن الشيطان يجرى من ابن آدم مجرى الدم من العروق ..» ، وغير ذلك من صفات أضفاها الإسلام على الشيطان فشكلت تصور باكثير عنه .

هذا التوجيه الإسلامى لشخصية الشيطان هو الذى يميز صورة الشيطان فى عمل باكثير عن صورتها فى الأعمال الأخرى ، وهو الذى يوجه هذه الشخصية داخل المسرحية ويحدد علاقاتها بسائر الشخصيات ، خصوصا شخصية فاوست ، الشخصية الأولى فى المسرحية .

أول ما يلفت النظر فى شخصية لوسيفر أنه ليس كافرًا بالله ، وليس «أول الجاحدين المنكرين» ، كما يتصور الناس

ومنهم فاوست عنه ؛ بل هو «اول المؤمنين الموحدين » ، الأمر الذى يعرفه به الخاصة (وهم الصوفية ، فيما يبدو ، لأن المؤثرات الصوفية فى المسرحية كثيرة وأساسية ، وسنرجئ الحديث عنها لنعود إليها فيما بعد) إن كل ما حدث هو أن الشيطان خرج على رب العزة لما افتقد من عدله وحكمته فلاقى الجزاء طردا ولعنة. لذا لا يجد لوسيفر من يشهده على عقده مع فاوست إلا الله - تعالى - نفسه : «اللهم ، يارب العزة ، ياذا الجلال والإكرام ، أنت الشاهد ولا شاهد غيرك .. وكفى بك شاهداً ووكيلاً » . لكن هذا القول لا ينبغى أن يؤخذ على عواهنه ؛ لأن الشيطان يوقع عقده مع فاوست لكى ينتهى إلى الدعوة إلى إله جديد ، هو فاوست أو - بالأحرى - الشيطان نفسه . هذا التناقض - على مستوى الفكر الدينى نفسه - كان يمكن أن يحل إذا تحدث الشيطان - أو إحدى الشخصيات الأخرى ، على الأقل - عن المهمة التى أخذها الشيطان على عاتقه فى دائرة الوجود - وهى أساسية فى الفكر الدينى أيضا - وهى مهمة التخذيل عن عبادة الله والصد عن طريقه المستقيم . وهى مهمة لم يكد لوسيفر يشير إليها فى حديثه إلا إشارات عابرة لا تكاد تبين ، فى حين أن علاقته بفاوست كلها ينبغى أن ينظر إليها فى هذا الإطار. فهو يحاور بارسيلز على هذا النحو :

بارسيلز : **خبرنى يا مولاى .. ما غايتك من جعله حاكما على إحدى الدولتين؟**

لوسيفر : **ليزودها بمخترعاته الحربية فتستسلم له الدولة الأخرى فيحكم العالم كله ، ويدعو الناس إلى عبادته فيعبده الجميع .**

بارسيلز : **وما حظك يا مولاى من ذلك؟**

لوسيفر : **كل من يعبد غير الله .. فهو يعبدنى ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدنى .**

فالهدف من العقد الذى يوقعه لوسيفر مع فاوست هو هذا الهدف الأساسى الواسع المدى ، الذى ينفرد به باكثير فى عمله بين كل الأعمال الأخرى عن فاوست . فإذا كان الهدف من وراء العقد عند كل من مارلو وجوته أن يكسب الشيطان روحا بشرية - وإن كانت روحا غير الأرواح الأخرى - تنضم إلى رعاياه ، ثم يتسع الهدف عند أبى حديد ليشمل تدمير روح شعب بكامله عن طريق تدمير أرواح حكامه أو حاكمه الأعلى ، على الأقل - فإن باكثير يتسع بهذا الهدف ليشمل البشرية كلها فى إطار التصور الدينى لإبليس الذى يعمل بكل الطرق المتاحة ليصد «عن سبيل الله» . ومع ذلك ، فينبغى أن نشير إلى أن المشهد الافتتاحى ، الذى يقدم الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، عند جوته ، يجعل من روح فاوست تمثيلا لروح البشرية جمعاء ، ويجعل من الرهان عليها تمثيلا للرهان الأول - الأساسى - بين الرب وإبليس حين أمر الرب إبليس بالسجود لآدم ، فرفض ، وأخذ على عاتقه مهمة إغواء البشر وإبعادهم عن طريق الله . ولعل باكثير قرأ هذا المشهد على النحو السابق ، ووجد أن الموقف الدينى كامن فيه ، إلى جانب التصور الدينى لمهمة إبليس نفسه ، فخطط للشخصية على هذا النحو نفسه.

والموقف الدينى لا يحكم هذه الفكرة فى المسرحية فقط ، بل يحكم أيضا علاقات لوسيفر مع الشخصيات كلها . فهو يختار فاوست من بين الجميع ليوقع معه عقده ، مدفوعا فى الاختيار بطموح فاوست وقدراته العلمية ، والقوى المتصارعة فى نفسه ، وتكوين شخصيته ، ويرفض - فى الوقت نفسه - أن يوقع عقدا مماثلا مع بارسيلز ؛ لأن بارسيلز لا يحتاج إلى مثل هذا العقد ليرتبط إلى الأبد بالشيطان ؛ فقد سار فى طريقه دون أى إغواء أوجهد من الشيطان ، مثله فى هذا - كما يقول لوسيفر - مثل مئات الملايين من البشر . فقد هجر العلم وسار فى طريق تزييف النقود والعب من الملذات الحسية بلا حدود أو وازع من خلق أو ضمير. بل إنه يعين الشيطان على صديقه الحميم فاوست لمجرد الحقد على فاوست لأنه وقع عقداً مع الشيطان ، على أمل أن يوقع عقدا مماثلا يتيح له القوة واللذة بلا حدود - كما يتصور .

كما أن الشيطان يتمكن من إحضار جرترود - البغى الشبيهة بمارجريت - إلى فاوست فى فراشه ، لكنه يخفق فى إحضار مارجريت نفسها ، التى ذهبت إلى الدير لتقيم فيه ، من منطلق «إن عبادى ليس لك عليهم سلطان» (الإسراء ٦٥) و«إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من الغاوين» (الحجر ٤٣) . فلا يقع فى حبائل الشيطان ويستمع إلى غواياته إلا من كان مهيأ أصلا لأن يقع تحت سلطانه .

والشيطان يستطيع أن يعطى كل شئ ، لكنه لا يعطى إلا بمقدار يحدده ، وفى المجال الذى يختاره . فهو يمنح فاوست اللذات الحسية فى سخاء وبلا حدود ، لكنه يقتر عليه فى العطاء العلمى والروحى تقتيراً يجعل فاوست ينذره دائما بفسخ العقد بينهما ، وهو ما يفعله فى النهاية . بل إنه يوجه عطاء فاوست العلمى التوجيه الذى يرغب فيه هو ، ويسخو عليه فى الاكتشافات المدمرة ، فى حين يبخل عليه بالمساعدة فى اكتشافات أخرى تتيح حياة أفضل ورخاء للبشرية جمعاء .

وخطة لوسيفر مع فاوست تستحق الوصف بأنها «خطة شيطانية» ؛ فهو يعينه على بحوثه العلمية ، ويتيح له الشهرة والمجد والملذات الحسية بلا حدود حتى «يفتنه» عن نفسه وعن أهدافه الجليلة من وراء بحوثه لخدمة البشرية وسعادتها ، ويحاول الزج به فى معترك الصراع الدائر بين القوتين العظميين ؛ فإذا ظفرت به إحداهما وحصلت على كشوفه أخضعت الأخرى ، بل العالم كله ، فيفتن به الناس ، فيستذلون له ولدولته ، بل يعبدونه ، و«كل من يعبد غير الله فهو يعبدنى ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدنى» .

والعقد الذى يعقده الشيطان مع فاوست يعطيه الحق فى روح فاوست، فى سبيل أن يمنحه اللذة والقوة والشباب والغنى والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة. ولنلاحظ أنه – على غير عقود فاوست الأخرى مع الشيطان – ليس محدداً بمدة، كما عند مارلو، أو بلحظة يشعر فيها بسعادة غامرة بحيث يقول لها «قفى لا تبرحى» كما عند جوته؛ لأن المدة هنا تكون فى غير صالح الشيطان؛ فقد تنتهى مدة العقد قبل أن يموت فاوست وتتاح له الفرصة أن يتوب فيفلت من قبضة الشيطان، كما أن الشيطان لا يستطيع أن يميت فاوست؛ فالعمر أمر يتوقف على قدرة الله، وهى فكرة دينية واضحة وبديهية. ومن جهة أخرى فانتهاء العقد لم يكن لينتهى بسعادة فاوست الجديد سعادة يشعر فيها بكمال هذه السعادة؛ لأن هدف لوسيفر هنا ليس روح فاوست نفسها، لكنه يهدف إلى تدمير أرواح كل البشر – كما أشرت. أما الشروط الأساسية فى العقد، وما يمنحه الشيطان لفاوست بموجبها، فهى دليل واضح على قدرة الشيطان على العطاء فى هذه المجالات. ولكن الجديد هنا هو كيف يعطى الشيطان ما يعطى. لقد عمد باكثير إلى الأساطير – التى بنى عليها كل من مارلو وجوته فكرة إحضار هيلين مثلا من هاديس – فحطم الأساس الذى تقوم عليه، وحطم قدرتها على الإيهام بالصدق، فأصبحت عنده «خرافات شيطانية» أشاعها الشيطان فى أحلام الشعوب ليصدهم بها عن القيام بمغامرات جديدة فى سبيل العلم والمعرفة. ولهذا فقدت عطاياه قيمتها – إلا العطاء العلمى والروحى وحده؛ لأنه يكمن فى الأصل فى نفس الإنسان وعقله – فتحولت هذه الأعطيات إلى أوهام، وأشباح بلا أرواح:

فاوست : **أيها المغالط الكبير، ليست مأساة مارجريت هى كل شىء، وإنما كشفت لى زيفك، وأثبتت لى أن كل ما جئتنى به منذ عرفتك إلى الآن وهم فى وهم..**

لوسيفر : **وما ذنبى أنا فى ذلك يا فاوست؟**

فاوست : **ماذا تقول؟**

لوسيفر : **أنت وهم، وكل ما حولك وهم، وكل ماتحتك ومافوقك وهم!**

فاوست : **وأنت؟**

لوسيفر : **وأنا وهم، وهذا الوجود كله وهم فى وهم..**

فاوست : **كلا.. كلا.. إن الحقائق العلمية التى أعتنى على اكتشافها ليست بأوهام.**

لوسيفر : **اعترفت الآن أن ليس كل ماجئتك به وهما فى وهم.**

فاوست : **إلا الحقائق العلمية؛ ولذلك كنت لا تطلعنى عليها إلا على كره منك، وبعد عناء طويل؛ أما الخيالات والأوهام فقد كنت تغمرنى بها بكل سخاء، ولو لم أطلبها منك.**

(الفصل الثالث)

إن هذا الحوار يكشف عن شك فاوست فى عطايا لوسيفر، التى لو رددناها على تحطيمه «الإيهام» فى صدق الأساطير، لأصبحت عطايا لوسيفر مجرد وهم وخيال أو إيهام بالحقيقة دون وقوعها، أو أنه يقصد أن هذه الملذات كلها زائلة لا يبقى منها أثر فى نفس الإنسان بعد لحظتها، إذا ما قورنت بلذة الكشف العلمى وثبات نتائجه. ولعل هذا يكون أثراً لتصوير القرآن الأثر العكسى لعطايا الشيطان، فى مثل قوله تعالى «الشيطان يعدكم الفقر ويأمركم بالفحشاء» (البقرة ٢٦٨).

كما يكشف هذا الحوار نفسه – مع فقرات حوارية أخرى – عن هذه القدرة على الجدل والخداع التى يتمتع بها لوسيفر. إنه، حين يفاجأ بقول فاوست إن عطاياه أوهام، لا يتورع – ليكسب الموقف – عن وصف كل شىء فى الوجود، حتى هو نفسه، بأنه وهم، ويساير فاوست فى شكه حتى يحاول تشكيكه فى الحقائق العلمية وفى عدل الله وحكمته. بل إنه يلجأ أحيانا إلى الاعتراف – فى الجدل – بقدرة الإنسان التى تفوق قدرة الشيطان، ليقود فاوست إلى حيث يريد.

والعلاقة بين فاوست والشيطان يكاد يوحى باكثير فى بعض المواقف – كالفقرة الحوارية السابقة – بأنها علاقة أشبه بالحلم؛ فعطاياه أوهام، وتطوافه بفاوست هو تطواف بالروح بلا جسد؛ فقد دخلت أولجا إلى معمل فاوست فذعرت إذ وجدت فاوست الجسد لا روح فيه، ثم تبين أنه كان يصحب الشيطان فى رحلة إلى أدغال إفريقيا وصحاريها؛ وهى رحلة لم تستغرق من الوقت إلا ثوانى أو – على الأكثر – دقائق معدودات؛ الأمر الذى يوحى بالطبيعة الحلمية لمثل هذه الرحلات التى تجسد فيها القسم الأكبر من عطايا لوسيفر لفاوست. وهو ما يؤكد خداع لوسيفر لفاوست؛ فهو لم يمنحه السعادة – حقا إن طبيعة فاوست غير قابلة للسعادة! كما سنرى – بما أتاحه له من متع زائلة حقيرة، وحتى ما أعانه عليه فى بحوثه العلمية أفسده عليه بتوجيهاته الشريرة لهذه البحوث، بل إن ما كان نافعا للناس منها دفع فاوست إلى عرضه فى الميادين ليغريه بالشهرة الزائفة عن الإنتاج الحقيقى النافع.

وطبيعى أن قسوة لوسيفر لا تعرف الرحمة، واستغلاله لا يتوقف عند حد. فقد استغل بارسيلز لتحقيق ماربه فى إبرام الاتفاق مع القوتين المتصارعتين باسم فاوست، وفى محاولة إقناع فاوست بإجابة مطالبها، حتى إذا أخفق الأمر كله أمره بالانتحار، أو يتركه بين يدى القوات المجتمعة خارج المدينة لتعذبه ثم تقتله؛ فينتحر بارسيلز.

وبالرغم من هذا كله تمكن فاوست من تحدى الشيطان وكسب الجولة النهائية منه ؛ لأنه كان من الوعى والتماسك بحيث كشف خداعه وإخلاله بشروط العقد بينهما ، فتخلص من الرابطة بينهما فى الوقت المناسب ، ولم تفلح – بطبيعة الحال – المحاولات المستميته التى بذلها لوسيفر فى النهاية لخداع فاوست عن نفسه للمرة الأخيرة ، فكسب الأخير الجولة الأخيرة ، ودافعت عن روحه الملائكة ، وأثبت – فى النهاية – أن قدرات الإنسان ، مسلحا بالعلم والوعى ، تفوق قدرة الشيطان نفسه .

ولقد كان للوسيفر نفسه اليد الطولى فى خسارته النهائية ؛ فهو – فيما يبدو – فى سبيل خداع فاوست يشهد الله – تعالى – على العقد ، فيكون على الملائكة أن تدافع عن الحق فى التعاقد الذى تم بشهادة المولى – تعالى – ذاته . لقد وقع لوسيفر فى الحفرة التى احتفرها لفاوست ، فخسر روح فاوست . كما أن خداعه هو نفسه الذى أيقظ فى فاوست وعيه بالأمور ، وإخلال لوسيفر بشروط العقد ، وضرورة التخلص من هذا العقد . لقد كان لوسيفر – إذن – ضحية خداعه هو وكذبه ومداورته ، وكان – بحق – الشر الذى يحث على الخير ويدفع إليه ؛ فلولا تدخله فى حياة فاوست ، ثم خداعه له وكذبه عليه ، لمات هذا الأخير منتحراً منذ البداية ، ولما سعى إلى هذا الطريق الصوفى – العلمى ، كما سنرى بعد – ليصبح فى النهاية عدواً للشيطان ووليا للرحمن .

كما أن الشرط الوحيد الذى يقع على لوسيفر فى العقد كان خدعة كبيرة له ؛ فقد وافق على أن يطيع فاوست فى كل ما يطلبه منه ، واثقا من أنه مستطيع أن يجيب كل مطالبه أياً كانت طبيعتها ، ولكنه كشف عن ضيق أفق معرفته بالنفس الإنسانية ، التى تتقلب دائما على اكثر من وجه – دون تناقض ؛ لأن هذه طبيعة تكوينها . ففى الوقت الذى كان فيه فاوست يتقلب فى متع اللذائذ الحسية التى أتاحها له لوسيفر ، كان الجذر الدينى فى نفسه يعود إلى النمو والاخضرار ، حتى كشف له نور الحقيقة الكبرى ، فطلب إلى لوسيفر أن يساعده فى كشف علمى يمكنه أن يطيل أمد هذه اللحظة الكاشفة ويتيحها – فى الوقت نفسه – للجميع . ويرفض لوسيفر بطبيعة الحال ؛ لأن تحقيق هذا الكشف مستحيل ، ولأنه – كما أشرت فى السابق – كفيل بالقضاء على الشيطان ومهمته فى الكون تماما . وبهذا يتاح لفاوست أن يتخلص من لوسيفر ، ويخلص روحه من قبضته ، ويعود إلى نفسه وإلى الله .

وفى النهاية ، فلا مبالغة فى القول إن باكثير نجح نجاحا جديرا بالثناء فى استغلاله التراث الدينى الإسلامى – الذى تشربه تشربا تاما – لرسم هذه الشخصية التى لا يشعر أى جانب من جوانبها بأنه ناب عن موضعه أو خارج عن الإطار العام للصورة التى ارتضاها للوسيفر ، مضيفا إلى هذا التصور الإسلامى – أو لنقل داخل هذا التصور نفسه – التفاصيل التى وجدها صالحة فى عمل كل من مارلو وجوته ، دون أن يشعر بغربة أى عنصر من هذه العناصر كلها .

٥

أما مسرحية توفيق الحكيم – « نحو حياة أفضل » – ففاوست ليها مصلح يذهب إلى الريف فيهوله حجم الأوضاع الفاسدة فى الريف المصرى . ويدخل عليه الشيطان – الذى يوصف شكلا بأنه « شبح » – ويحاوره ، عارضاً عليه أن يساعده فى مهمة إصلاح الناس التى نذر نفسه لها . والثمن الذى يطلبه الشيطان هو أن يكون المصلح صادقا مع الناس حين يسألونه : كيف استطعت الإصلاح بهذه السرعة؟ ويتردد المصلح مرتين : الأولى حين يعرض عليه الشيطان المعونة ؛ إذ كيف يمكنه أن يسلم مصائر الناس ليد الشيطان؟ «أليس هذا مناقضا لرسالتى كل التناقض؟ ! » لكن إغراء القدرة التى يمتلكها الشيطان تزيل هذا التردد ؛ فما عليه إلا أن يوافق على الثمن – أو لنقل الشرط – حتى يحقق له الشيطان غرضه فى طرفه عين . ثم هو يتردد مرة ثانية حين يعرف الشرط الذى يمليه الشيطان عليه : الصدق ولا شئ غيره ؛ فعنى أن يصدق المصلح فى إجابته ، وينسب الإصلاح للشيطان ، أن يرجمه الناس . ولكن الشيطان يتهمه بالجبن «ليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلا صادقاً ! » ثم بالأنانية :

المصلح : **إنك لم تعاونى .. ولكنك كشفت عن طواياك !**

الشيطان : **بل كشفت عن حقيقتك !**

المصلح : **حقيقتى؟**

الشيطان : **إنك لا تحب الناس بقدر حبك لنفسك .. إنك لست حريصا على إصلاح قومك ، بقدر حرصك على سلامة موقفك !**

(المسرح المنوع ، ص ٨٨٢)

فلا يملك المصلح إزاء هذه الاتهامات القوية الحجة إلا أن يطرده ، ثم يعود فيستوقفه ويقبل التعاقد بشرطه .

وعلى الفور يغير الشيطان كل شئ من حول المصلح ؛ فتختفى الأكواخ والقذارة ، ويظهر بدلا منها المبانى الجميلة و(الفيلات) ، وسط الحدائق والبساتين العامة – إنه شيء يراه المصلح فيذهل ولا يصدق «أقومى يعيشون فى هذه الجنة؟ ! »

ويفيق المصلح من ذهوله وتعجبه فيطلب أن يرى الناس ، وبخاصة أكثرهم فقراً وقذارة ، ذلك الأجير الذى رآه فى الصباح يرعى المواشى وخلفه زوجته تجمع الروث لتصنع منه وقودا . ويحضرهما الشيطان له ، فيخبرانه كيف أصبح كل سكان القرية ملاكاً ، وأنه هو نفسه – الأجير – أصبح يملك عشرين فدانا ، وأن بالقرية مصانع زراعية للجبن واللبن المحفوظ والخضر والفاكهة المعبأة ، وأن الجمعية الزراعية تقدم لهم المحاريث والجرارت و«الماكينات» التجارية لقاء اشتراك

سنوى . ولكن المصلح يعرف منها أيضا كيف أطغى الغنى الرجل ـ الذى كان أجيراً ـ فأصبح يبحث عن زوجة أخرى غير زوجته ، وكيف أنه يقضى لياليه مع أصحابه يشربون الشاى ويدخنون الحشيش . أما زوجته فإنها تترك الدجاج يبيض على «الراديو» وتلعب فوقه الكتاكيت ، وغيرها يتركن الأرانب تلد على الفراش ، ويضعن (بلاليص) المش والعسل الأسود خلف الكنبة . حقا ، لقد غير الشيطان حياتهم ، وحول بؤسهم إلى رخاء ، لكنه الرخاء الذى يطغى ، «رخاء الشيطان» . إنه يمنح الرخاء مصحوبا بالحقد والحسد ، حتى بين الأغنياء ، ومصحوبا بالآفات التى تهلك بدن الإنسان وعقله ، ومصحوبا بسوء تصرف الناس فى ما بين أيديهم من نعم ، بله سوء الذوق وبلادة الحس . ولهذا يرفض المصلح هذا التغيير كله ؛ فقد غير الشيطان حياة الناس المادية ، لكنه لم يغير نفوسهم ، وهو التغيير الذى يعترف الشيطان أنه لا قدرة له عليه ، لأن هذا التغيير هو مهمة المصلح نفسه .

والشيطان فى هذه المسرحية يمكن النظر إليه من زاويتين : إحداهما زاوية رمزية تجسد كل مساوئ التقدم المادى المفرط ، الذى لا يصحبه وعى روحى وعقلى وجمالى ، فيحول الإنسان البسيط ـ وأكاد أقول الساذج ـ إلى باحث نهم عن اللذة الحسية والمتع الدنيا لذاتها ، وإلى حاقد يعمل جاهداً على تحطيم غيره لينال ما فى يده ليضمه إلى ما عنده . وهو الرأى الذى عرضه توفيق الحكيم فى أكثر من عمل من أعماله عن التقدم الحضارى الذى لا ينبغى أن يجور فيه التقدم المادى على تقدم الوعى ، وعلى تنمية قدرات الإنسان العقلية والروحية ، ليواكب الأنماط المتطورة من الحياة العلمية ـ المادية التى يعيشها . .

أما الجانب الآخر الذى يمكن النظر إلى شيطان الحكيم فى هذه المسرحية منه فهو جانب واقعى ؛ إذ فى طبيعة الشيطان هنا سمات نجدها فى التراث الدينى والتراث الأدبى العالمى . فالشيطان قادر على تغيير وجه الحياة فى طرفة عين ، كما يكرر للمصلح دائما ، وهو قادر ـ بمنطقه القوى ـ على استغلال الفضائل الإنسانية . فهو هنا يلعب بفضيلتى الصدق والشجاعة عند المصلح ، كما يستغل رغبته القوية فى إصلاح قومه حتى يقبل المساعدة ، ويقبل أن يدفع الثمن المقابل لها ؛ فهو يقول للمصلح فى مظهر المتحسر ، مستثيراً إيـاه : «حتى كلمة الصدق لا أستطيع أن أتقاضاها منكم ! ! » ؛ أو يقول له : «.. ليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلا صادقا ! » كما أنه قادر على لى الحقائق وتغليفها بما يبدو صدقا وصراحة ، حتى يقنع الإنسان بما يريد ثم يتقاضاه الثمن باهظا . فهو يقول للمصلح : إنه كان «فيما مضى شابا نزقا ، يحلو له أن يتحدى الخير ، وأن يغرى الناس بالإثم والشر .. أما اليوم فهو شخص آخر !

المصلح : **شخص آخر؟ !**

الشيطان : **نعم .. أنا اليوم ، كما ترى كهل متزن .. ولقد تغير ذوقى تبعا لذلك .. فصرت أميل إلى مصاحبة العلماء .. وصارت هوايتى المعاونة فى الخير والإصلاح .. ودليلى هو أنى هرعت إليك ، عندما سمعتك تطلب حياة أفضل لقومك لا لنفسك .. ولو أنك طلبت حياة أفضل لذاتك وحدها ، كما فعل «فاوست» ـ فيما مضى ـ لما أغرانى ذلك بالمجئ الليلة إليك ! .. فأنا لا أحب أن أكرر نفسى فى تجربة قديمة ! .. إن العصور القديمة قد ذهبت ! ..**

(ص ٨١٩)

فالشيطان ـ فى هذا «العهد الجديد» ـ قد اعتنق مبادئ جديدة تقوم على الأمانة فى المعاملة والصدق فى الوفاء بالوعد واحترام التوقيع على أى صك ، ولم تعد تغريه الروح الواحدة بل يغريه تحقيق حياة أفضل لأمم بكاملها ! وحتى لا يثير هذا المنطق المراوغ أى شك لدى صاحبه يعاجله بقوله : « .. إنى مخلوق قد اعتاد من قديم الزمان أن يكون صريحا مع نفسه ، وأن يسمى الأشياء بأسمائها .. الشر اسمه الشر .. والجبن اسمه الجبن .. والكذب اسمه الكذب .. والنذالة اسمها النذالة ! .. » (ص ٨٢٢)

هذا المنطق الخلاب المراوغ يجوز على الغفلة الإنسانية ، كما يجوز أيضا على من أضناه الهدف الذى يسعى إليه ويراه بعيداً ـ إن لم يكن مستحيلا ـ لا يتحقق إلا بعد عصره بعصور . ولأن الشيطان قد استطاع أن يحاصر المصلح فى ركن ضيق ويتهم صدق رغبته فى الإصلاح ، بل يتهم أخلاقه فيصفه بالجبن ـ كل هذا كان لابد أن يدفع المصلح إلى أن يقتنع ـ فى النهاية ـ بضرورة خوض التجربة إلى نهايتها ، فيوافق على التحالف مع الشيطان لإصلاح قومه .

وقبل أن نسترسل فى تحليل هذه الشخصية ، لابد من الإشارة إلى الصلة بين شيطان الحكيم فى هذه المسرحية وأهرمن أبى حديد السابق عليه ولوسيفر باكثير اللاحق له ، فكل منهم لا يطلب روحا واحدة ، بل إنه يحاول الإيقاع بهذه الروح ـ المتميزة ـ لتكون جسراً يعبر عليه إلى نفوس أبناء أمة بكاملها ـ عند أبى حديد ـ أو إلى نفوس البشر أجمعين عند باكثير.

ولكن يختلف ما يستخدمه الشيطان عند كل كاتب من هؤلاء من وسائل ؛ فأبو حديد يرى أن نبات الشيطان لا ينمو ويترعرع إلا فى مجتمع استذل لحكام لا يرعون الله فيه ، ويسيطر عليه الفقر والبطالة ، حيث يقضى فى مثل هذا المجتمع على كرامة الإنسان ، وتتعطل طاقاته الخلاقة ، ويستذله الجوع والمرض . أما باكثير فيرى أن مجال عمل الشيطان هو جو المباهاة

بالقوة والصراع من أجلها ، والعمل على احتكارها ، وإخضاع دولة واحدة لكل المجتمعات الأخرى ، أو استذلال مجموعة قليلة من الدول لباقى العالم . أما فكرة الحكيم فهى فكرة مخالفة تماما ؛ إذ إن الشيطان يعمل هنا على الرخاء المادى والمعيشى للإنسان ، ثم يستغل حالة الرخاء الطارئة على المجتمع ، التى لم يمهد لها عمل شاق منتج ، ولاصاحبها القدر نفسه فى الغنى الروحى والعقلى والذوق ، لكى يبث فى النفوس أمراضه فتنمو وتزدهر فى سرعة الغنى المادى الطارئ نفسها . بل إن الحكيم كان قبل ذلك بأربع سنوات - ١٩٥١ - قد كتب مسرحية تحت عنوان «الشيطان فى خطر» بناها على فكرة أن الشيطان لا يعمل على إشعال الحرب ولا يشجع عليها ؛ لأن الحرب تعمل على فناء الإنسان ، وفناء الإنسان معناه فناء الشيطان الذى يرتبط مصيره بمصير بنى آدم فى هذه الحياة الدنيا . بل إن الشيطان لا يزدهر عمله إلا فى أوقات السلم والدعة والرخاء .

وهكذا تكون نتيجة التجربة - بطبيعة الحال - الشىء الوحيد الذى يقدر الشيطان على صنعه ، والذى نوى منذ البداية تحقيقه ، وعقد مع صاحبه العقد عليه ؛ فمنح القوم - بناء على رغبة المصلح وأحلامه - المال والأبنية الفاخرة وحتى الحدائق الجميلة وكل الوسائل التى تجعل العمل مريحا بل منتجا يزيد فى رخائهم ؛ وباختصار منحهم كل ما يجعل الحياة لينة سهلة . لكنه - بالضرورة - بث فى هذا الرخاء المادى كل الشرور التى تميت روح الإنسان وتعطل عقله وملكاته الخلاقة ؛ فبذر فى نفوس الأفراد عدم الرضا أو القناعة بما بين أيديهم ، ودس الحقد بينهم ، وأغراهم بالشقاق والتناحر .

إذ ذاك يصبح الرخاء وحده - برغم قوة إغرائه - جحيما نفسيا وماديا واجتماعيا لا يطاق ، ويكون شره أعم من نفعه أو صلاحه ؛ إنه - فى هذه الحالة - يكون بمثابة العسل الذى يسهل دس السم فيه ، وهو ما فعله الشيطان هنا . وهى الفكرة التى ألح الحكيم عليها فى أكثر من عمل من أعماله ، حين دعا - فى عصفور من الشرق ، مثلا - إلى التزاوج بين روحانية الشرق ومادية الغرب لإبداع حضارة متكاملة صحيحة قادرة على الصمود والبقاء . وهو ما يردنا إلى الفكرة التى طرحتها - فى بداية هذا التحليل - عن البعد الرمزى للشيطان بوصفه تجسيداً للحضارة المادية العارية من القيم الروحية والعقلية والجمالية ، بكل شرورها المدمرة .

فالشيطان فى مسرحية الحكيم عاجز عن فعل الخير ، وعاجز عن بذره فى نفس الإنسان ؛ لأنه جبل على فعل الشر والدعوة إليه . وسواء صدقنا ما قاله عن «عهده الجديد» ومبادئه الجديدة أو لم نصدقه ، فيظل الأساس هو عجزه عن فعل الخير ولو أراده .

وجدير بالذكر أن «فاوست» جوته كان هو العمل الذى بدأ منه الحكيم ؛ فالمصلح كان يقرأ هذا العمل فى ليلته التى قابل فيها الشيطان . وكان الحكيم على وعى بالنقاط التى سيتفق فيها مع «فاوست» جوته أو سيختلف معه ، وهى النقاط نفسها التى أشرت إليها بين عمل الحكيم وعمل كل من أبى حديد وباكثير . لكن ما يجمع شيطان الحكيم إلى مفيستو جوته هو لهجة الصدق الحار - المخادعة ، مع ذلك - فى حديث كل واحد منهما إلى صاحبه ؛ فكلاهما يتخذ الصدق مطية إلى إقناع صاحبه أو إغوائه بالوقوع فى الشباك المنصوبة له ؛ وكلاهما ينجح فى الإيقاع بصاحبه ، ولكنهما يخفقان فى النهاية معا إذ يسترد صاحباهما الوعى ، ويعرفان حقيقة الأمور ، والنتيجة الحتمية لوقوعهما فى حبائل الشيطان .

* * *

وهكذا استطاع كتابنا الثلاثة - أبو حديد وباكثير والحكيم - أن يخضعوا الصورة الشائعة فى التراث الدينى والأدبى ، مع صورته فى التراث الإسلامى بخاصة ، لتصوير شخصياتهم التى تجمع - إلى هذا العموم فى التصوير - خصوصية التوجيه الفنى والفكرى الذى يعبر عن رؤاهم الخاصة للمشكلات التى يعانيها مجتمعهم أو تعانيها البشرية . فقد اهتم أبو حديد بقضية العلاقة بين الوطنيين القائمين على الحكم فى البلاد المستعمرة وممثلى الاستعمار ، أو بالعلاقة بين الحاكم ومن يحيطون به ويوجهون سياسته لمصالحهم الخاصة ، التى تكون على طرف نقيض مع المصلحة العامة بالضرورة ؛ ورأى فى الشيطان - أهرمن - الممثل للقوى الاستعمارية أو القوى السياسية المحيطة بالحاكم ، التى تفسد ما بينه وبين شعبه . أما باكثير فقد صور - من خلال الصراع بين فاوست ولوسيفر - قضية الصراع حول توجيه العلم ، بين توجيهه لاحتكار القوة وادعاءات التفوق ، وتوجيهه لخدمة المصالح الحقيقية للبشر ورخائهم وسعادتهم . ورأى أن لوسيفر وجد فى فاوست السلاح الذى يمكن عن طريقه القيام بهذه المهمة المدمرة ، مهمة توجيه العلم إلى خلق وسائل التدمير التى تخضع العالم لمن يملك أقوى هذه الوسائل ، أو بالأحرى إخضاع البشرية كلها لتوجيهات الشيطان . ورأى الحكيم - فى الشيطان - تجسيداً لشرور الحضارة المادية المجردة عن الوعى الروحى والعقلى والجمالى ، الذى يمكن له أن يوجه هذا التقدم لخير البشر وسعادتهم .

وهكذا ظلت الصورة العامة للشيطان ماثلة وإن أضيفت إليها تفصيلات خاصة بكل كاتب فى هذا العمل أو ذاك . ولكن التوجيه الفنى والفكرى اختلف فى كل مسرحية ، فأصبحت كل شخصية - بهذا - شخصية قائمة بذاتها ، لا يمكن استبدال غيرها بها .

الهوامش :

(١) ابن الجوزى : : تلبيس إبليس ، مكتبة المتنبى ، القاهرة ١٣٦٨ هـ ، ط ٢ ، ص ٢٤ .

(٢) عباس محمود العقاد ، إبليس ، دار الكتاب العربى ، بيروت د . ت ، ص ٣٧ .

(٣) إتين دريوتون وجاك فانديه :مصر ، ترجمة عباس بيومى ، النهضة المصرية د . ت ص ٧٣ .

(٤) العقاد ، السابق ٥٠ .

(٥) انظر مادة « Devil » فى Encyclopaedia Britannica وقارن بأى مرجع فى الأساطير الإغريقية أسطورتى الخلق وبروميثيوس ، وليكن - مثلا - عصر الأساطير لتوماس بلفينش بترجمة رشدى السيسى أو. J. E. Zimmereman, Dictionary of Classical Mythology (New York 1964).

(٦) ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٠٨ .

(٧) انظر مادة الشيطان فى دائرة المعارف البريطانية ، والعقاد السابق ، ص ١٠١ .

(٨) عن الأسماء الكثيرة للشيطان ودلالاتها ، انظر العقاد : السابق ٤١ وما بعدها .

(٩) يقف عز الدين إسماعيل عند أسطورة سيبريان الأنطاكى - التى عزفت منذ القرن الرابع الميلادى - بوصفها سلفا لأسطورة فاوست ، فى حين يقف عبد الرحمن صدق عند تمثيلية «تيوفيل» التى كتبها الشاعر روتيبوف Rutebeuf ويصور فيها صلاح الدين فى صورة قريبة الشبه بفاوست . انظر عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى ، دار الفكر العربى د . ت ، ص ١٤٣ . وعبد الرحمن صدق ، المسرح فى العصور الوسطى . دار الكاتب العربى ١٩٦٩ ، ص ١١٧ .

(١٠) الأصل الإنجليزى بهذا العنوان ، وترجمها نظمى خليل إلى العربية تحت عنوان «مأساة الدكتور فوستس» فى سلسلة روائع المسرح العالمى ٢٥ ، وزارة الثقافة د . ت . وإلى الطبعة العربية ستكون الإحالات فى المتن .

(١١) انظر : J. W. Smeed, Faust in Literature, Oxford Univ. Press, 1975, p. 39. وقد عرض الكاتب هذا الكتاب فى : فصول مج ٢ ، ع ٣ ، ص ٢٥٠ - ٢٥٤ .

(١٢) Ibid, pp. 40- 41. وفصول ، السابق ٢٥٢ .

(١٣) فصول ، السابق نفسه .

(١٤) عن الصراع فى المسرحية ومستوييه ، الاجتماعى والفردى ، أنظر : عز الدين إسماعيل . قضايا الإنسان ص ٢١٧ - ٢١٩ .

(١٥) انظر : كريستوفر مارلو : مأساة الدكتور فاوستس ، ترجمة نظمى خليل ، روائع المسرح العالمى ، د ت ، الفصل الأول : المنظر الثالث .

(١٦) جوته : فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الخامسة ١٩٧١ ، جـ١ ، ص ٧٤ وما بعدها .

(١٧) السابق : «فاتحة فى السماء» ، ص ٦٧ وما بعدها .

(١٨) راجع المحاولة التى قام بها سميد ، لتعرف مصادر جوته فى رسم شخصية مفيستو ، وانظر مقدمة مصطفى ماهر لترجمة « فاوست فى الصياغة الأولى » (أور فاوست) .

(١٩) J. W. Smeed, op. cit., p. 93.

(٢٠) عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان ص ٢١٦ .

(٢١) السابق : ص ٢٠٠ .

(٢٢) أنظر عرضاً لهذه المسرحية فى المرجع السابق ص ٢٧٦ وما بعدها .

(٢٣) سورة الزخرف ٣٦ - ٣٨ .

(٢٤) عز الدين إسماعيل : السابق ٢٠٨ - ٢٠٩ .

(٢٥) من الشائع عن الشيطان أنه يكره الزواج ويعاديه . أنظر :

Smeed, op. cit., p. 34.

(٢٦) لم تنشر هذه المسرحية فى كتاب ، واعتمدت على التسجيل الإذاعى لها ، الذى أذيع من البرنامج الثانى بالقاهرة فى ٣ / ١ / ١٩٨٣ بإخراج الشريف خاطر .

(ب) المصادر

(١) القرآن الكريم .

(٢) كريستوفر مارلو : مأساة الدكتور فوستس ، ترجمة نظمى خليل ، روائع المسرح العالمى ٢٥ ، وزارة الثقافة ، القاهرة د . ت . والإحالات فى المتن

(٣) جوته : فاوست ، ترجمة د . محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٧١ ط . ٥ . والإحالات فى المتن .

(٤) محمد فريد أبو حديد : عبد الشيطان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٤٥ . وإن كانت المسرحية قد كتبت سنة ١٩٢٩ . والإحالات فى المتن .

(٥) على أحمد باكثير : فاوست الجديد ، مسرحية لم تنشر ، واعتمدت فى تحليلها على تسجيل إذاعى بالبرنامج الثانى بإذاعة القاهرة أذيع فى ٣ / ١ / ١٩٨٣ .

(٦) توفيق الحكيم : نحو حياة أفضل ، مجموعة المسرح المنوع ، مكتبة الآداب ، القاهرة د . ت . ، والمسرحية نشرت لأول مرة سنة ١٩٥٥ . والإحالات بالمتن .

مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألمانى الحديث

ناهد الديب

لعل نجيب سرور كان يدرك أنه سيموت فى عمر مبكر فأراد أن يقتحم كل ما له صلة بالدراما ، من كتابة وتمثيل وإخراج ونقد ، فكتب خلال أربعة عشر عاماً عدداً كبيرا من المسرحيات ، منها الكوميديا النقدية ، والدراما الاجتماعية السياسية ، والمسرحية النثرية ، والكوميديا الغنائية والشعرية ، والكوميديا السوداء ، وكلل أعماله بإضافة ثلاثيته الشعرية التى عدها بعض النقاد من أفضل ما كتب للمسرح خلال الستينيات .

ويتميز نجيب سرور بصفتين قلما تجتمعان فى فنان واحد ، وهما الأصالة والمعاصرة . وقد استطاع بأصالته أن يحتفظ بالطابع المصرى الخالص ، سواء فى اختياره الموضوعات ، أو فى معالجته لها . والثلاثية خير دليل على ذلك ؛ لأنها تبدأ بوصف عهد الظلم والظلام الذى عاشته مصر أيام الإقطاع ، من خلال مسرحيته الأولى «ياسين وبهية» ١٩٦٤ ، تلك التى حاول المؤلف فيها تجسيد المأساة التى عرفها الشعب المصرى وحفظها فى تراثه الشعبى .

وتبعها الجزء الثانى «آه ياليل ياقمر» ١٩٦٦ ؛ حيث يعبر نجيب سرور عن العصر الذى حاولت فيه مصر أن تنهض من كبوتها وتقاوم الاحتلال من خلال شخصية أمين العامل الذى اعتبره المؤلف الامتداد الطبيعى لشخصية ياسين ؛ ولذلك لم يتردد فى أن يربط مصيره بمصير بهية ـ بطلة الثلاثية .

وتختتم الثلاثية بمسرحية «قولوا لعين الشمس» ١٩٧٢ ، ليعبر فيها نجيب سرور عن قدرة مصر على تعرف الطريق إلى الثورة ؛ ولذلك اختار عطية«الجندى»بطلا لهذا الجزء الأخير من الثلاثية . وهكذا يمتد زمن الثلاثية من بداية القرن العشرين إلى نهاية الستينيات . ولقد أراد نجيب سرور أن يعبر ـ بهذا الامتداد ـ عن الأحداث الجسام التى عاشتها مصر كما يراها ، بوصفه كاتبا ثائرا أراد أن يعبر عن رأيه فى الأوضاع التى كانت تسود البلاد فى العهود البائدة .

ويرى قارىء الأدب الألمانى فى نجيب سرور صورة تشبه الكاتب الألمانى الثورى جورج بوشنر ، الذى عاش كذلك عمراً قصيراً كالشمعة (١٨١٣ ـ ١٨٣٧) عبر فيه ـ بدوره ـ عن التناقض بين طبقات مجتمعه ، كما اشتهر بأنه مؤلف البيان الذى أسماه «رسول جيش» يعلن الحرب على القصور ، وينادى بالسلام للأكواخ ، ويحرض فيه الفلاحين على الثورة على مستغليهم . ولقد كان كل هم بوشنر أن يحترم الإنسان فى وطنه ،

وأن يتحرر المواطن من الظلم والجوع والهوان ، وانتهى إلى أن أهم وسيلة للوصول إلى الفلاحين هى مخاطبتهم باللغة التى يفهمونها . ومن ثم نرى سمة أخرى مشتركة بين بوشنر ونجيب سرور ، هى تطويع اللغة لخدمة الهدف الذى اختاره كل من المؤلفين .

وإذا كان نجيب سرور قد اختار الريف مكاناً لأحداث معظم مسرحياته فإنه يهدف من وراء ذلك إلى تحرير الريف من قيمه المتخلفة من عصور التبعية والظلم ، دون إخلال بضرورات النهضة ، على أساس من الأصالة ، ضارباً بذلك مثلا على صدق قول جورج لوكاش : «إن الفن لايستطيع أن يبقى بعيداً عن اضطرابات العصر الذى يرى فيه النور» .[١]

ومن خلال أعمال نجيب سرور ، خصوصا الثلاثية ، نرى أنه قد استطاع تطوير أعماله من الاتجاه الواقعى ، الذى ساد الأدب فى مصر خلال الخمسينيات وبداية الستينيات،وكتبه فنانون كبار مثل نعمان عاشور ولطفى الخولى وسعد الدين وهبه بهدف النقد الاجتماعى ، إلى ماهو أكثر من واقعية الأحداث ؛ ذلك لأنه استطاع أن يعكس روح الشعب المصرى الأصيل الذى عاش وكافح على مدى التاريخ ، برغم ماعاناه أهل هذا البلد الأمين. ذلك لأن نجيب سرور استطاع أن يفيد من المأثورات الشعبية قلباً ، ثم نسجها قالباً ، فى إطار مسرحى معاصر متطور .

والثلاثية مليئة بالرموز والإشارات التى تذكرنا بالأسلوب الذى اتبعه رواد الحركة التعبيرية فى أوروبا ؛ ولكن نجيب سرور استغل قيمة الرمزية فى اقتدار فنى لاينطوى على المبالغة ، أو الرغبة فى التقليد لكل ماهو أوربى أو مستورد . فبهية إن هى إلا رمز لمصر ، والأحلام التى تراها على مدى المسرحيات الثلاث لها دلالتها الواضحة . ولذلك ترى ياسين ، فى بداية المسرحية الأولى وقد لطخ شاله بالدم ، ثم تتوالى الرؤى واحدة بعد الأخرى .

وعلى الرغم من أن النقاد لم يظهروا اهتماماً تجاه أعمال نجيب سرور الغزيرة ، مثلما فعلوا تجاه الثلاثية ، فإن هناك مسرحيات أخرى،نذكر منها مسرحية «يابهية وخبرينى» على سبيل المثال ، التى تعكس لنا تنوع قدرة نجيب سرور فى التعبير عن أصالته ومصريته ، فى القالب الكوميدى .

وتدور هذه المسرحية - أيضا - فى قرية بهوت ، إحدى قرى الوجه البحرى ، التى عرفت بأنها كانت ساحة لأعنف المعارك فى تاريخ مصر ، فأصبحت بذلك رمزاً للصراع الطاحن بين الطبقات فى ريف مصر قبل الثورة .

وأغلب الظن أن اختيار نجيب سرور لقرية بهوت لم يكن بمحض الصدفة ، ولكنه جاء مرتبطا باسم بهية وقريتها بهوت ، التى تنطوى على أهمية دلالية خاصة عند المؤلف .

والمسرحية الكوميدية «يابهية وخبرينى» تدور حول فرقة متجولة ، جاءت لتقدم عروضها على مسرح متنقل صغير فى قرية بهوت .

وأكثر مايلفت النظر فى هذه المسرحية أن مؤلفها قد أدمج فيها جانبا كبيراً من روايته الشعرية الأولى «ياسين وبهية» ؛ فالجزء الثانى من الكوميديا ليس سوى إعادة للأسطر التى كتبها فى الجزء الأول من الثلاثية .

ومسرحية «يابهية وخبرينى» تعد خير معين على إيضاح الأسلوب الذى اختاره نجيب سرور لفنه المسرحى ، وذلك عندما يلخص فهمه للمسرح فى عبارات من مثل :

«الدراما مش حصل وها يحصل ايه ...
الدراما ... إزاى .. وامتى ... وفين و ... ليسه ؟ »[٢]

وتعد هذه العبارات خير مدخل للعلاقة بين نجيب سرور والمؤلف والمخرج الألمانى برتولد برشت ، ذلك الذى عرف بأنه مؤسس المسرح الملحمى (برغم أن مؤسسه الحقيقى هو إرڤين بيسكاتور مؤسس المسرح السياسى فى ألمانيا ، والأستاذ الذى تتلمذ برشت على يديه ، والذى بحث عن نوع المتعة الذى يجب أن يتناوله المسرح الحديث فرآها فى متعة اكتشاف الحقيقة ، أو النشوة التى يشعر بها الشخص لحظة أن يدرك شيئاً بحث عنه طويلاً . إنها المتعة التى يقبلها «عصر العلم» كما تعود برشت أن يطلق عليه .

والدراما - عند كلا المؤلفين ، العربى والألمانى - قادرة على أن ترد على أسئلة يطرحها العقل البشرى ، بعيداً عن مسرح الإيهام الأرسطى الذى يهدف إلى اندماج المتفرج مع البطل حتى ينسى نفسه تماماً (برغم كل ما قيل عن صحة أو عدم صحة هذا الموضوع) .

ولو عرفنا - أيضاً - أن نجيب سرور يتفق مع رأى برشت الذى يرى أن واجب المسرح يتمثل فى كونه أداة ثورية ، تسهم فى عملية التحول الاجتماعى لصالح الطبقات المقهورة ، لظهر لنا مدى تأثر نجيب سرور ببرشت . وإذا كان البعض يرى كلمة التأثر على أنها محاكاة وتقليد لأحد كبار الكتاب فإن الوضع مختلف عند نجيب سرور ؛ فهو لم يحاول ان يقلد مسرح برشت الملحمى ، بكل ما يتضمنه هذا المسرح من عوامل التغريب ، أو كسر الإيهام كما اصطلح البعض على تسميتها ، ولكنه أخذ مايتفق ومتطلبات مسرحيته ، وطور فيها بحيث تلائم الجو المصرى الذى سعى إلى تحقيقه ، فى كل ماكتب ، حيث يقول فى هذا الخصوص :

«يجب أن نحذر من استعارة ما أنتجته الأطوار الأخيرة للمسرح الأوربى ؛ وهذا لا يعنى أن نغمض عيوننا عن التطورات الجدية والإيجابية فى تلك المسارح ؛ فقط علينا أن

نستفيد منها منطلقين من احتياجاتنا المسرحية فى هذه المرحلة من مراحل تطورنا »[٣] .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو : متى بدأ إعجاب نجيب سرور ببرشت ، وإلى أى مدى وصل إعجابه وتأثره به إلى ذروته ؟ ربما يرجع أحد أسباب تأثر نجيب سرور ببرشت إلى المدة التى قضاها نجيب سرور فى الاتحاد السوفيتى والمجر لدراسة الإخراج المسرحى (ما بين ١٩٥٨ - ١٩٦٤) حيث تأثر لاشك بالكتاب والمؤلفين الماركسيين وعلى رأسهم برشت الذى يتمتع بشهرة واسعة فى الشرق والغرب على السواء ، خصوصا أن برشت من أكثر المؤلفين والمخرجين تأثيراً فى الشباب ، بوصفه مجدداً بالغ الأهمية فى المسرح المعاصر .

ولم يقتصر اهتمام نجيب سرور ببرشت ومسرحه على نقل بعض عناصر مسرحه الملحمى ، بل لقد حاول أن يقترب من إنتاج برشت الأدبى ، فاقتبس عنه «أوبرا الثلاث بنسات» الشهيرة ، وجعلها كوميديا غنائية تحت اسم «ملك الشحاتين» ، وأخرجت على المسرح سنة ١٩٧١ ولكنها لم تنشر . ويوجد ضمن أعمال نجيب سرور الشعرية كذلك عمل بعنوان «عن الإنسان الطيب» ، تأثر فيه بمسرحية برشت «الإنسان الطيب من زتسوان» .

ودليل آخر على إعجاب نجيب سرور بالمؤلف الألمانى نجده فى كتابه «حوار فى المسرح» الذى صدر سنة ١٩٦٩ ، ونعرض منه لبعض الأمثلة . يقول نجيب سرور : «على من يريد الجمع بين الاختصاصين (يعنى اختصاص الدراما والإخراج) أن يملك عبقرية برانديللو أو بريخت» . ويحبذ نجيب سرور رأى برشت فى مسرح المخرج الذى يريد لنجومه «أن يذوبوا فى العرض المسرحى لحساب وحدته الفنية ، لا أن يضعوا أنفسهم أمام العرض» . واستشهد نجيب سرور على ذلك بكون برشت قد أطلق على فرقته اسم «البرلينر انسامبل» . وفى التسمية نفسها دليل على العمل فى فريق متكامل ، من أجل إخراج عمل ناجح ، دون تعال من أحد على غيره . ونقطة اتفاق أخرى بين الاثنين نراها من خلال قولين متشابهين ، خصوصا حين يقول سرور : «لماذا لا نعيد النظر فيما نتصوره من البديهيات ... كم فى الفن من بديهات باطلة تعيش بالقصور الذاتى معتمدة على كسل المبدعين والنقاد والباحثين»[٦] . وليس هذا القول سوى إفادة من رأى برشت الذى يقول : «يجب علينا اليوم أن ننزع عن الظروف المتغيرة خاتم البديهية والتعود الذى مازال يحميها من أى نقد»[٧] .

ويهدف مسرح نجيب سرور إلى تخليص المشاهد من اندماجه ، الذى يتيح له أن يفرغ شحناته العاطفية على مقاعد المسرح ، بهدف خلق رؤية واضحة متعقلة أمام المشاهد . ويأخذ نجيب سرور «الجدول الذى وضعه برشت فى هذا الشأن فى اعتباره ، خصوصا حين يصف أحوال المشاهد إزاء العرض ، وأقواله ، على النحو التالى :

مسرح أرسطو	مسرح ملحمى
١ - كنت أحس بذلك .	لم أكن أتصور ذلك .
٢ - أرى صورتى فى هذا الممثل .	يجب أن أتلافى مثل هذا التصرف .
٣ - هذا أمر طبيعى .	شئ غريب يكاد لا يصدق .
٤ - سيبقى هذا الوضع على ما هو عليه إلى الابد .	يجب أن يختفى مثل هذا الوضع .
٥ - كم أتألم لهذا الإنسان لأنى لا أرى له مخرجاً من محنته .	كم أتألم لهذا الشخص الذى لا يرى طريق الخلاص المفتوح أمامه .
٦ - هذا الفن عظيم ، فكل شئ فيه بديهى .	هذا الفن عظيم لأنه بعيد عن البديهيات .
٧ - أنا أبكى مع الباكين .	أنا أضحك من الباكين .
٨ - أنا أضحك مع الضاحكين .	أنا أبكى على الضاحكين[٨] .

كذلك يتفق نجيب سرور مع برشت فى النظر إلى الفن بوصفه سلاحاً ، فالأول - أى نجيب سرور - يضعه فى يد السلطة الثورية لتجنيد الجماهير حول المبادئ والشعارات والأهداف الثورية[٩] والثانى - أى برشت - يعبر عن الفكرة نفسها فى الجزء الثانى من مقاله «خمس صعوبات عند كتابة الحقيقة» ، تحت عنوان فن استخدام الحقيقة كسلاح ، فيقول :

«يستطيع الفن أن يصل إلى حقيقة الأوضاع الفاسدة ، إذا ما تعرف السبل التى يمكن بها تلافى مثل هذه الأوضاع ، وبهذا يكون قد خطا أول خطوة على الطريق المؤدى إلى محاربة مثل هذه الأوضاع»[١٠] .

وإذا حاولنا أن ننفذ ما سبق ذكره بتطبيقه على مسرحية نجيب سرور الكوميدية : «يابهية وخبرينى» ، وجدنا أن مؤلفها استخدم عوامل التغريب أو الـ V. E. كما اصطلح معظم الباحثين الألمان على تسميتها ، رامزين بهذين الحرفين إلى الكلمة الألمانية Verfremdungseffekt .

وبرشت لم يكن يهدف بالتغريب إلى تقديم بدعة ، بغرض التجديد فحسب ، بل كان التغريب أسلوبا اتبعه ، بعد تجارب

غدة ، وتأثر بعناصر مختلفة ، جعلته يصل إلى الشكل النهائى الذى يطلق عليه البعض المسرح الملحمى والبعض الآخر المسرح اللا أرسطى ، والذى وصفه برشت نفسه بقوله :

«إنه المسرح الوحيد الممكن لإنسان هذا القرن ؛ وهو كذلك المسرح الوحيد القادر على فهم مختلف للعمليات التى تستطيع أن تزود الدراما بالمادة التى تتيح لها تقديم صورة كاملة للعالم »[١١] .

لذلك اتسمت مسرحياته الملحمية بصفة معالجة المشكلات الاجتماعية والسياسية ، فى نسيج ملون ومتنوع ، ووضعه فى إطار من صنعه ، وأسماه المسرح الملحمى . وقد قام على أساس تأثره بمسرح بيسكاتور السياسى ومسرح النو اليابانى وكذلك المسرح الصينى . والقليلون منا يعرفون أن برشت كان مهتماً اهتماماً خاصاً بالفن المصرى القديم . ومن أمثلة ذلك استشهاده بالحكيم المصرى القديم إيوفر Ipuwer الذى عاش فى أواخر القرن الثالث ق . م .

ولو حاولنا تعريف المسرح الملحمى بكلمات قليلة ـ برغم أنه أصبح كالعملة الممسوحة ، من كثرة ماتردد عنه ـ أمكننا القول إن المسرح الملحمى هو مسرح سرد حكاية ، على شكل لوحات مستقلة ، بعيدا عن الإيهام ، تنبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية ، على أساس أن الفرد ليس سوى نتاج البيئة والظروف الاجتماعية . وتقوم العناصر المساعدة للعرض ، مثل الديكور والإضاءة والموسيقى ، على نوع من الاستقلال ، دون أن تكون مكملة للنص ، بحيث لاتسهم فى إحداث أى تأثير درامى ، تحت شعار تبديد الوهم . ومثال ذلك ما يقوله برشت وهو يخاطب مهندس الإضاءة قائلا :

«أعطنا المزيد من الضوء يامهندس الإضاءة ! كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح وممثليه أن نقدم رؤيتنا للعالم فى الظلام ؟
إن ضوء الغروب الخافت يجعل النوم يتسلل إلى العيون بينما نحن فى حاجة إلى يقظة المشاهدين ، وتحفزهم لأن يراقبونا ، ولو أنهم أصروا على أن يحلموا فليحلموا فى الضوء الباهر ! »

أما اللغة واختيار الألفاظ فهما عاملان مهمان ، استخدمهما برشت لكسر الإيهام . وربما كان نجيب سرور أول من حاول أن يستخدم اللغة بوصفها عاملا من عوامل التغريب فى مسرحية مصرية .

وتنقسم أحداث المسرحية إلى مستويين ؛ الأول منهما تؤديه الفرقة الزائرة ، ويتضمن حواراً بين المؤلف والمخرج ومدير الفرقة ؛ والمستوى الثانى هو المسرحية التى يؤدى الفلاحون فيها دور البطولة . ولذلك يتحدث الفلاحون لغتهم الخاصة بهم ، بينما تدور مناقشة بين أعضاء الفرقة الزائرة ، يعترض فيها المخرج على رأى المؤلف بأسلوب لغوى ، يعبر عن استعراض العضلات اللغوية ، فيما يختص بمصطلحات المسرح والفلسفة وما إلى ذلك مثل الإندفيدبوالزم والاتكالية والديالكتيه والفوليوم والفارس والفودفيل والجرانجيول والريالزم ... إلخ .

وبذلك يتضح لنا أول عنصر من عناصر التغريب فى هذه المسرحية ، وأعنى « اللغتين » ، أى مستويى لغتى الفلاحين والمثقفين ، بما يخلق تذبذباً واضحاً للشكل الدرامى بين المستويين .

مثال ذلك مخاطبة مقدم العرض للفلاحين قائلاً :

Ladies and gentlemen

ثم يقول : المؤلف ليس له إلا فضل اقتباس المسرحية منكم ، من واقعكم ، من حياتكم ، من تاريخكم الحافل بعناصر الدراما والميلودراما والكوميديا والفارس والفودفيل والجرانجيول »[١٣] .

ومسرحية نجيب سرور «يابهية وخبرينى» تشبه دائرة الطباشير القوقازية لبرشت ، التى تتكون من مسرحية داخل مسرحية داخل مسرحية ، تعرض إحداها الفرقة الزائرة ، ويجلس المشاهدون (وهم الفلاحون) على الأرض ، أو على شبه مصاطب فى انتظار بداية العرض . ويبدأ عرض مسرحية « ياسين وبهية » ، لكن الفلاحين لا يقتنعون بأداء هذه الفرقة ، لأنهم اعتبروه عيبا فى حقهم وحق صورة بهية وياسين وأمين ، وأن الفرقة جاءت لـ «تمسخرونا فى بلدنا .. وتتريقوا علينا فى بلدنا »[١٤] ، ثم يقوم أهل القرية بأنفسهم بأداء أدوار ياسين وبهية وأمين ، بما يتفق ورؤيتهم لهذه الملحمة التى يعتبرونها جانبا من تراثهم المقدس .

وفى النهاية نرى الصورة التى اعتدنا عليها وقد انعكست ، حيث يصفق الممثلون إعجاباً بالفلاحين لصدق الأداء .

أما العنصر الثانى بعد اللغة ، الذى يشترك فيه نجيب سرور مع برشت ، فهو عدم الاكتراث بالبناء الدرامى المتماسك ؛ فالبناء عند نجيب سرور مفكك ؛ لأنه سرد على شكل عدد من اللوحات ، مثلها مثل مسرحيات برشت الملحمية التى يمكن تقطيعها إلى شرائح ، ومع ذلك تظل كل شريحة منها محتفظة بمعنى مستقل ، وقادرة على الإقناع ، وإن عزلت عن الكل .

ويكون الديكور العنصر الثالث من عناصر تبديد الإيهام فى العرض ؛ ذلك لأن الجزء الأول من العرض ، الذى يقوم به الممثلون ، يعتمد على غربة الديكور والملابس عن الريف المصرى ، مما يعطى صورة غير حقيقية للريف والريفيين ، فيرى المشاهد صورة ظالمة عن الفلاحين ، أو بمعنى أصح تفرض عليه

هذه الصورة ، من خلال العروض التى نراها على الشاشة الكبيرة والصغيرة .

أما الجزء الثانى ، الذى يقوم فيه الفلاحون بالأدوار التمثيلية ، فيراعى فيه الاقتصاد والبساطة ، وتجنب أى شئ قد يوحى بأن ثمة عملية إخراج «وراء المشهد» (١٥)، أى أن نجيب سرور أراد للحدث أن يكون لغويا سمعيا أساساً ، وليس بصرياً فقط ، كما هو معروف فى المسرح التقليدى ؛ بمعنى أن كسر الإيهام قد استخدم فى الجزء الأول من المسرحية فقط ، ثم عرض لنا الجزء الثانى الوجه الآخر من العملة ، حيث عرضت علينا الصورة كما يجب أن تكون حقيقة أرض ريف مصر .

ولا يمكن لأحد ـ والأمر كذلك ـ أن يوجه إلى نجيب سرور اتهام استخدام عوامل التغريب ، لمجرد محاكاة برشت ، مثلما فعل بعض كتاب المسرح المصرى ، فى أوائل الستينيات ؛ فقد أخذ منها بوعى كامل ، مايناسب حاجة العرض عنده . كذلك الموسيقى ؛ فقد احتفظ فى الجزء الأول من العرض باستقلالها ، بدل أن تتكامل مع النص ، بهدف تفاعلها معه فى الأحداث ، للوصول إلى التأثير الدرامى ، أو خلق الجو العام للمسرحية ؛ فالافتتاحية الموسيقية للجزء الأول تبدأ بجاز صاخب . ولكى يرينا نجيب سرور الفرق بين ماهو غريب عنا وماهو صادق ، فقد جعلنا نسمع فى افتتاحية الجزء الثانى الموسيقية نغما ريفيا صاخبا ، يخالف تماما (الكوكتيل) الموسيقى الذى سمعناه فى الصورة الأولى من المشهد الافتتاحى .

أما استخدام نجيب سرور للتذكر والحلم والتعليق ، فكان من أهم عناصر التعامل مع الحدث من جانب الذات الملحمية أو Das Epische Ich كما يسميها برشت .

وفى «يابهية وخبرينى» نرى كيف تسترجع هناوة وعويس ذكرى ياسين وبهية ، وذلك بتقمصها الشخصيتين وإدارة الحوار على لسانهما .

ثم نرى كيف تحكى بهية لأمها الحلم الذى يخيفها ، والذى أراد به نجيب سرور أن يعطينا صورة مسبقة لما سيكون عليه مصير ياسين . أما استخدام نجيب سرور للكورس فهو موضوع جدير ببحث مستقل ، حيث تتعدد وظائفه فى المسرحية الواحدة عنده ؛ فهو تارة يمهد للعرض ، وتارة أخرى يقوم بالتعليق على ما تقوله بهية . ولا يقتصر دور الكورس ـ فى مسرحية «يابهية وخبرينى» ـ على ذلك ، بل لقد تحول ـ فى بعض المناظر ـ إلى مشارك فى العرض ، فيلتف حول بهية فى هيئة شحاذين ، وهى تدور عليهم بحركات إيمائية ، مما يعيد إلى أذهاننا دور الكورس فى مسرحيات المؤلف الألمانى «بيتر فايس» ، خصوصا مسرحية «مارا ـ صاد» . ولكن ليس هذا هو التشابه الوحيد بين نجيب سرور والمؤلف الألمانى الذى أطلق على اتجاه مسرحه الجديد لقب : «المسرح الوثائقى أو التسجيلى» .

إن هذا الموضوع يحتاج إلى بحث مستقل ، ندعو الله أن يوفقنا إليه ، فإن نجيب سرور يستحق نظرة متأنية ، عادلة ودقيقة ؛ فهو الفنان الذى حاول ربط المسرح المصرى بالمسرح العالمى بأسلوبه المتميز ، وبدون عشوائية ، كتلك التى يجنح إليها الكثيرون فى الآونة الأخيرة ؛ فهو يعطى المثل الجلى ، والفارق بين التجريبية المنبثقة عن ظروفنا وواقعنا ، وبين ما تخرج به علينا الموجات المسرحية فى عالمنا اليوم .

الهوامش :

(١) Lukaočs, George : Soljenitsyne, idées, nrf. Gallimard, 1970, p. 10.
(٢) نجيب سرور : آه ياليل ياقمر ـ مأساة شعرية فى ثلاثة فصول ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .
(٣) نجيب سرور : حوار فى المسرح ـ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٩ ص ٤٥ .
(٤) سرور حوار فى المسرح ص٧ .
(٥) سرور حوار فى المسرح ص ٢١ .
(٦) سرور حوار فى المسرح ص ٥٧ .
(٧) R. Musil, in H. Schwerte, Deutsche Literatur, S. 135.
(٨) EL-Dib, Nahed : Die Wirkungen des Stücke schreibers B. Brecht in Ägypten, Hochschulverlag 1979, S. 34. : والترجمة
(٩) سرور : حوار فى المسرح ص ٧١ .
(١٠) B. Brecht, Über Realismus, Reclam, S. 60.
(١١) Esslin, Martin, Das Paradox des Politischen Dichters. Fr. a. M. 1962, S. 109.
(١٢) Theaterarbeit, 6 Aüffuhrungen des Berliner Ensembles, O. J. S.
(١٣) سرور : حوار فى المسرح ص ٢٣٩ .
(١٤) سرور : حوار فى المسرح ص ٢٥٤ .
(١٥) سرور : حوار فى المسرح ص ٢٦٤ .

استعنا فى هذا البحث بدراسات أخرى نذكر منها :

١ ـ قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور ؛ هدى وصفى . مجلة فصول . المجلد الثانى ـ العدد الثالث يونيو ١٩٨٢ ص ٢٣٠ ـ ٢٣٦ .

٢ ـ قناع البريختية ؛ احمد عثمان . فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثالث ، يونيو ١٩٨٢ ص ٦٩ ـ ٨٨ .

٣ ـ بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهنى ؛ أحمد عثمان ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ العدد السابع ـ المجلد الثانى ١٩٨٢ ص ١٢٦ ـ ١٥٦ .

٤ ـ جورج بوشنر ؛ ترجمة وتقديم عبد الغفار مكاوى ـ سلسلة مسرحيات مختارة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .

٥ ـ قصائد برتولت برخت ؛ ترجمة وتقديم عبد الغفار مكاوى ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر .

المراجع :

1 - M. Kesting, Brecht -Rororo, 1967.

2 - Hecht Wernet, Bertolt Brecht ; Volk und Wissen, Verlag, Berlin, 1969.

3 - W. Mittenzwei, Der Realismus -Streit um Brecht, Aufbau Verlag, Berlin u. Weimar, 1978.

4 - W. Mittenzwei, Bertolt Brecht, Aufbau Verlag, 1965.

5 - E. Schumacher, Brecht -kritiken, Henschelverlag, Berlin 1977.



أثر فيديريكو جارثيا لوركا في الأدب العربي المعاصر

أحمد عبد العزيز

مجال الأدب المقارن مجال صعب ،والبحث فيه محفوف بالمخاطر والمحاذير ، والوصول إلى ثماره عسير المنال ؛ فعلى الباحث فيه ـ إلى جانب تسلحه بأسلحته ـ وإعداد عدته له من علم بحقائق التاريخ ، وإتقان للغات التي كتبت بها النصوص التي يقارن بينها ، ومعرفة بالمراجع العامة ، وغير ذلك مما يشترطه المنظرون لهذا الفرع الجديد من المعرفة ـ أن يكون شديد اليقظة بحيث لا تخدعه مجرد المشابهات الخارجية أو السطحية ، فيسارع إلى طرح القضايا وإصدار الأحكام دونما تثبت أو تحقق . وعلى الباحث كذلك أن يحدد موضوعه تحديدا دقيقًا حتى يتمكن من الوصول إلى ثماره المرجوة .

نقول هذا ، وقد فعلنا نقيض ما ندعو إليه بطرحنا عنوانا فضفاضا براقا يعد بالكثير ، ولكن يسوّغ صنيعنا أننا لن نقدم ـ في هذه الدراسة ـ سوى مشروع لعمل طموح ، ملىء بالآمال والرغائب التي قد يتحقق بعضها ويغيب عنا البعض الآخر ، ولسنا ندعي الكمال ، ولكننا قد عاهدنا أنفسنا تقصي جوانب الموضوع ، الذي نعالجه ، قدر الطاقة .

وموضوع «لوركا في الأدب العربي المعاصر» موضوع له مغزاه الخاص ، وجاذبيته الفريدة للباحث العربي، لعدة أسباب ؛ أولها العلاقات التاريخية الحضارية بين الأدبين العربي والإسباني ؛ وثانيها تلك الظروف العصيبة التي اغتيل فيها رميًا بالرصاص هذا الشاعر الإسباني الكبير ، واغتيل آلاف المثقفين أو أبناء الشعب الإسباني البسطاء ، الذين لقوا المصير نفسه من الطرفين المتصارعين في تلك الفترة حالكة السواد في تاريخ إسبانيا الحديث ؛ فترة الحرب الأهلية . يضاف إلى ذلك الجاذبية الفنية ، والعبقرية الأدبية الخلاقة ، التي مكنت صاحبها من أن يجاوز بتأثيره مضيق جبل طارق والبحر الأبيض المتوسط على السواء .

وبجب أن نعترف ، منذ البداية ، أن الموضوع الذي بين

أيدينا واسع ومعقد فى الوقت نفسه ؛ فسعه مادة البحث ترجع إلى اتساع المنطقة التى يحتلها العالم العربى ، والمـــادة فى أصقاعه وبلدانه المختلفة . ولكن الاتساع ليس اتساعا جغرافيا وحسب ، بل موضوعيا أيضا ، يقتضى بحثا عميقا فى مجموع أنواع الأدب العربى المعاصر، من شعر وقصة ومسرح وغير ذلك ، إلى جانب دراسة دقيقة شاملة لكل مؤلفات لوركا .

أما تعقيد الموضوع فيرجع فى جانب منه إلى السبل غير المباشرة التى عرف عن طريقها الشاعر ومؤلفاته فى عالمنا العربى . ويجب أن نضع فى حسابنا أن احتكاك الأدب العربى بالآداب الأوربية كان يتم فى أغلب الأحيان عن طريق الأدبين الإنجليزى أو الفرنسى ، الأمر الذى يجعل بمهمة استكشاف أثر الأدب الإسبانى بعامة ، ولوركا بخاصة ، أمرا صعبا للغاية ؛ فهذه التأثيرات الإسبانية تبدو لنا مختلطة تائهة بين تأثيرات آداب أخرى فى الشعر العربى المعاصر .

وثمة صعوبة أخرى تتمثل فى ندرة الدراسات المخصصة لموضوعنا ، باستثناء ذلك البحث الرائد الممتاز للمستشرق الإسبانى الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث الذى يحمل عنوان : « تمثل الأدب العربى المعاصر لفيديركو جارثيا لوركا »[1] ، وهو يمثل خطوة كبرى نحو درس مقارن للموضوع إلى السنة التى توقف عندها الباحث، وهى سنة ١٩٦٨[2] .

ولا يزال الدكتور مارتينيث مونتابيث ــ الذى كان له الفضل الأكبر فى توجيه الأنظار إلى الموضوع فى ذلك التاريخ المبكر نسبيا ــ مهتما ومشغولا بالظاهرة ؛ ففى ١٩٨٠ كتب بحثا عن الصلات الأدبية الإسبانية العربية المعاصرة ، طرح فيه الموضوع[3] ، ويتخذ فيه « جارثيا لوركا » مكانة بارزة .

لقد اتخذ تأثر الأدب العربى بالشاعر الإسبانى جارثيا لوركا الصور التالية :

أولا : تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا :

تسترعىّ انتباهنا فى المقام الأول تلك الأبيات من شعر لوركا التى يستهل بها الشاعر أو القصاص العربى عمله الأدبى ، واضعا إياها فى الصدارة قبل بدء القصيدة أو القصة . ولعل هذا من الأمور التى عهدناها مؤخرا فى أدبنا الحديث . ولهذا التصدير فى بعض الأحيان دلالة ومغزى ؛ إذ يعطينا المفتاح الذى نستطيع عن طريقه أن نلج إلى أعماق العمل الأدبى ، ولكنه فى أحيان أخرى مجرد ترف عقلى يهدف إلى الإشارة بطريقة أو بأخرى إلى ثقافة المؤلف . وفيما يتعلق بلوركا لدينا عدة أمثلة يصدّر الشاعر سعدى يوسف قصيدته : « ساحة إسبانية »[4] بذكر البيت المتكرر فى قصيدة لوركا : « أغنية ليلية للملاحين الأندلسيين »[5] .

« كم من زورق فى ميناء مالقة ! »

« Cuánto barco en el puerto de Màlaga » .

مضيفا إليه البيت الأخير فى القصيدة :

« وعلى الشاطىء ، ما أقسى البرد ! »

« Y en la playa ! que frio ! »

ونلاحظ فى ترجمة سعدى يوسف أنه قد حذف كلمة « ميناء » فى البيت الأول ، وأبدل بكلمة « شاطىء » فى البيت الثانى كلمة « ساحة » ، وربما كان الأمر فى هاتين الكلمتين راجعا إلى قراءة خاطئة للكلمة الأسبانية « Playa » بـ « Plaza » فالأولى تعنى « شاطىء » والثانية « ساحة ». وعلى هذا فقد ذكرت ترجمة البيتين عند سعدى يوسف كما يلى :

« ما أكثر السفن فى ملقا
وما أشد البرد فى الساحة ! »

ويبدو هذان البيتان كقول مأثور ، كتبه الشاعر تحت عنوان قصيدته مباشرة ، ولم ينس أن يضع اسم مؤلفها الإسبانى تحتها .

ويلاحظ القارىء أن البيتين ليسا مقحمين على القصيدة وليسا بمعزل عنها ، بل إنهما مرتبطان ارتباطا وثيقا بجوها الإسبانى المالقى بصفة عامة ، واللوركوى بصفة خاصة . فالشاعر العراقى كتب قصيدته أثناء وجوده فى مالقة عام ١٩٦٥ ، وأراد فيها أن يعكس بصورة حية هذا الجو الأندلسى الأصلى ، فلم يجد أكثر تعبيرا من تلك العناصر اللوركوية التى ربما عاشها الشاعر وصادفها فى مدينة مالقة : غجر الحانات ، والفارس الليلى ، والقيثار ، والحرس الأهلى .

ولكن هذه العناصر نصف اللوركوية ، نصف الأندليسة، تمتزج بأخرى معيشة ، مثل رائحة القيثار فى « الساحة »، و« التبغ والسواح فى المقهى »، و« الراقصة التى رقصت حتى مزقت الجورب »، و« القوادين » ، و« خمرها الأسوذ » و« السكيرة الشقراء » .. الخ . ومع ذلك فإن القصيدة تكاد تصطبغ كلها بصبغة لوركوية، حيث نتنفس نسيما من جوه المحبب فى أغنيته المذكورة كالجواد الذى تحمله الأمواج :

« تحمل معها الأمواج جوادى ! »[6]

que los dos sellevan mi caballo

ولكن الجواد يتحول فى قصيدة سعدى يوسف إلى « قبعتى طارت مع الريح ». والقبعة أيضا عنصر لوركوى ذكر فى غير موضع من شعره .

أما القصاص والشاعر التونسى محمد المصمولى ، فيصدر إحدى قصصه القصيرة[7] ببيت من إحدى قصائد ديوان « شاعر فى نيويورك » (Poeta en Nueva York) هو البيت الأخير من

قصيدة عام ١٩١٠ (1910 Intemedio) :

«وفى عينى كائنات مرتدية ثيابها ، لكن لا عرى لها !»[٨]

(ye en mis ojos criaturas vestidas !sin desnudo !)

ولكن الترجمة الملتوية التى ظهر بها هذا البيت الصعب حقا على رأس قصة المصمولى جعلت مهمة البحث عن أصله اللوركوى أكثر صعوبة ؛ فقد ترجم البيت هكذا :

«وفى عينى تقوم كائنات ، لا عرى تحت ثيابها»

وأيا كان الأمر ، فإننا نتساءل عن علاقة هذا البيت أو حتى القصيدة المذكورة بقصة الكاتب التونسى ؟

يقدم المصمولى فى قصته ذكرى رومانسية لحب ضائع جعله يتذكر حوارًا مع محبوبته التى انطفأت من ذكرياته كالعبير الجاف . ونلاحظ أن القصاص بعد أن انتهى حبه للمرأة يحاول أن ينغمس فى حب أكثر رحابة ، حبه لوطنه ونضاله الاجتماعى من أجل السمو الحضارى . ولعله اختار شخصية لوركا وشعره لهذا السبب .

وثمة خيط آخر يمكن أن يصل بين قصيدة لوركا والقصة التونسية المشار إليها ، ذلك الخيط المتمثل فى قول لوركا :
عيونى تلك ، عيون عام ١٩١٠

Aquellos ojos mios|de 1910)

وتعنى به ذلك الخيط التذكرى الذى يسيطر على كلتا القطعتين الأدبيتين ؛ فمن جهة نرى لوركا وذكرياته عن تلك الطفولة التى كان ينظر بها إلى الأشياء والكائنات ، ولكن بشىء من التجريد والرمز ؛ ومن جهة أخرى نجد المصمولى وهذه الذكرى الرومانسية لحب من أيام الشباب ، وتحوله الجلى إلى الاشتراكية فى صورة خطابية لكى يكرس نفسه لمشكلات مجتمعه : «هذى بلاده الخضراء ، تحتضنه كأنشودة وجد وصبابة وحب ؟ وهذا هو يبسط قلبه سلما ويمد خياله خيمة زجاج للملايين من أبناء جيله ، خيمة ظلال تحمى الرؤوس من القيظ، وتحمى العيون من فوارة الضوء ... هذه زوايا قلبى ، فلا كانت إن لم تكن حصنا لبلادى ؛ وهذى أضلعى، فلا كانت إن لم تكن حصن أمتى وقوسها المشدود الوتر»[٩]

وينشر الشاعر الفلسطينى محمد القيسى الذى كان مقيما فى الأردن فى عام ١٩٦٨ قصيدة بعنوان «الصمت والأسى»[١٠] يقدم لها بالأبيات الأربعة الأخيرة من قصيدة لوركا الشهيرة :

«**أغنية الفارس**» (Cancion de jinete) :[١١]

«قبل أن أبلغ قرطبة !
قرطبة .
البعيدة الوحيدة» .

لكن ترجمة القيسى لهذه الأبيات خاطئة إلى درجة كبيرة تصل إلى مناقضة ما يهدف إليه الشاعر ؛ فهى تبدو كما يلى :

«آه .. يمهلنى الموت
حتى أصير فى قرطبة
قرطبة
البعيدة ، الوحيدة» .

فالشاعر حسب هذه الترجمة يطلب فى البيتين الأولين من الموت ، أو يأمل، أن يتركه أو يمهله حتى يصل إلى قرطبة ، وهو معنى مناقض تمامًا لما أراده لوركا الذى يشكو من الموت الذى يترصده وينتظره ويحول دون بلوغه هدفه : قرطبة .

ولكن الشبه العميق بين قصيدتى القيسى ولوركا لا يتضح للوهلة الأولى ؛ فهو خفى يكمن فى موضوع قصيدة القيسى وهدفها ، وخصوصا إذا وضعنا فى الحسبان أن مؤلفها شاعر فلسطينى منفى عن وطنه ، وكان أكثر إحساسا بالنفى فى فبراير عام ١٩٦٨ تاريخ نشر القصيدة فى أعقاب حرب يونيو ١٩٦٧ .

وقصيدة القيسى ـ بالإضافة إلى تصديرها بشعر لوركا الذى ذكرناه ـ تبدأ بالحديث عن طريق صعب يذكرنا بذلك «الطريق جد الطويل» فى أغنية الفارس «اللوركوية» . يقول القيسى :

«ولو أن الطريق إليك ميسور
لما وهنت خطاى ، وسمرت
نظراتى اللهفى وراء الباب ..»

وموضوع القصيدة الرئيسى هو ذلك الحنين وحلم العودة إلى الوطن ، واستحالة تحقيق الحلم دون تضحية ؛ وهى تضحية توازى تلك العقبات التى تقف حجر عثرة فى طريق الفارس اللوركوى الذى يريد العودة إلى قرطبة .

وإذا وضعنا فى الحسبان ما قاله لوركا عن قصيدته : «يبدو لى أننى أتمثل فيها ذلك الأندلسى النجيب عمر بن حفصون وقد نفى عن وطنه إلى الأبد»[١٢] ، أمكننا أن نفهم بسهولة هذا التوازى بين الفارس اللوركوى والشاعر الفلسطينى المنفى ؛ فالأول برغم معرفته السبل لن يصل أبدا إلى قرطبة ؛ لأن ثم عوائق كثيرة تعترض طريقه كالفرس ، والقمر الأحمر ، والموت المحتم الذى يتربص به من فوق أبراج قرطبة ؛ أما الثانى فيواجه عناصر أخرى معوقة تشبه سابقتها كالعدا والموت والسور ، إلى جانب عنصر جديد يتمثل فى تلك الثعالب التى تزرع الأهوال فى ربوع الدار ، وتغتال ابتسام الصبح فوق مباسم الأطفال[١٣] .

وللشاعر بيار صفدى ديوان عنوانه «ويطرح النخل دما» ، يفتتح القسم الثانى منه الذى يحمل عنوان «الجسد»[١٤] ، ببيتين ؛ أحدهما للشاعر الهندى طاغور ؛ والثانى للوركا ، وهو

فى الواقع إدماج للمقطع الذى يتكون من بيتين يفتتح بهما لوركا قصيدته : «حقا !»[١٥] ويختتمها :

«أواه كم أعانى Ay que trabajo me cuesta
فى حبك كما أحبك quererte como te quiro !»

ويأتى هذان البيتان لإبراز اللون الخاص الذى يريد الشاعر إضفاءه على هذا القسم من ديوانه الذى عنون له ـ كما ذكرنا ـ بـ «الجسد»، والذى يدور حول الجمال العارى ، الذى يقترب أحيانا من بعض الغزليات «اللوركوية» فى «ديوان التماريت» . ولكن هذه المشابهات لا تصل إلى درجة المطابقة التامة التى تجعلنا نجزم بالتأثير والتأثر بصورة محددة .

ويكتب الأديب المغربى محمد المرابطى قصة بعنوان «أيام الخبز والبحر»[١٦]، يعرض فيها الأيام التى يقضيها سجينا بين جدران الزنزانة ، منتظرا يوم تحرره وقد نفد صبره ، فراح يلهى نفسه بالذكرى ، عارضا مشاهد من حياته خارج السجن وينهى هذا السجين ، الذى لا شك أنه سجين سياسى ، قصته ناقشا على جدران الزنزانة هذه العبارة : «الإرهاب لا يرهبنا ، والقتل لا يفنينا» . ويصدر القصاص قصته هذه بعبارات التحدى والأمل التى وضعها لوركا على لسان بطلة الحرية والثورة «ماريانا بينيدا» (Mariana Pineda) فى مسرحيته الشعرية التى تحمل اسمها ، وهذه الأبيات هى :

السيد بيدرو سوف يجىء فوق حصانه
كالمجنون حينما يعلم
أنى مسجونة
لما طرزت له الراية .
إن أقتل ، سوف يجىء
ليقضى بجوارى .
قد قال لى ذلك ذات ليلة
مقبّلا رأسى
سوف يجىء كما يأتى سان خورخى
من ماس ومياه سوداء
زهرة معطفه البراقة ، معطفه الأحمر فى الجو
ولأن به نبلاً وتواضعاً ،
حتى لا ينظره أحد
سوف يجىء مع الفجر
مع الفجر الرطب»[١٧] .

وترجمة القصاص المغربى لهذه الأبيات غاصة بالأخطاء ، بل إنه يمكننا القول إنها تكاد تكون اقتباسات أو تضمينات خاطئة ؛ فالمترجم يهمل ذكر الأسماء مثل دون بيدرو والقديس چورچ ، ويترك بذلك الجملة ناقصة ، ولكى يعالج هذا الخطأ يربط بين جملتين لم يكن هناك ما يدعو إلى ربطهما ، بل يحذف بعض الجمل . ولكن أهم ما يمز هذه الترجمة هو طريقة استخدام الضمائر التى تبتعد إلى حد كبير عن الأصل ، كقوله : «معطفى» بدلا من «معطفه» ، وقوله «رايتى» بدلا من رايته ، وأهم من هذا وذاك الخطأ فى ترجمة «طرزت له الراية» بـ «طرزت رأبى» ، وقد يكون لهذا تخريج بأن كلمة «رأبى» تصحيف لكلمة «رايتى» ولكن الأمر يختلف تماما فى «سوف يجىء ليقضى بجوارى» إلى «سوف يأتى ليموت جانبى» .

والعلاقة بين هذا المقطع من مسرحية «ماريانا بينيدا» وقصة المرابطى وطيدة ؛ فمن الجلى أننا أمام موقفين متناظرين ؛ فقد كانت «ماريانا» تعرف أنه قد حكم عليها بالإعدام ، وأنه ليس هناك من يستطيع أن يفعل شيئا من أجلها ، وتأتى كلماتها هذه بعد أن تحدثت مع «أليجريتو» بستانى الدير ، الذى ذهب إلى منزل السيد لويس فى محاولة لإنقاذ «ماريانا» فقالوا له : «إنه ليس فى وسعهم محاولة إنقاذها» ، وما أشد تعاسة ماريانا حينما تتلقى من البستانى ما كانت على علم به فى الواقع من فرار السيد بيدرو سوتومايور إلى انجلترا ، ولكن التحدى ، والإيمان ، والإصرار ، والأمل فى المستقبل، يجعلها تكذب كل شىء فى الأبيات المذكورة .

وهنا يبرز أمامنا هذا التصور العربى الذى يرى فى لوركا مناضلا ثوريا ، وهو جانب محبب لدى الشعراء والمثقفين العرب . ولسنا الآن بصدد الحديث عن صحة هذا التصور أو كذبه .

ثانيا : التضمين فى داخل النص :

بعد أن تعرفنـــــا مظهرا من مظاهر تأثر الأدباء العرب المعاصرين بلوركا فى صورة مقتطفات من شعره ومسرحه يصدرون بها أعمالهم الأدبية ، فتمثل المقتطفات مفتاحا أو رمزا يمكننا من التعمق فى هذا العمل أو ذاك ، نواصل التنقيب عن هذه المقتطفات ، ولكن فى داخل القصيدة نفسها ؛ أى أننا سنتتبع تلك المقاطع أو الأبيات اللوركوية التى تؤدى وظيفة أبيات أصلية فى العمل الأدبى لهذا المؤلف أو ذاك ، وهى أبيات أشار الكتاب أنفسهم فى حواشى مؤلفاتهم إلى مصدرها فى أغلب الأحيان . ويدخل فى هذا النطاق أيضا تلك الأبيات المضمنة دون الإشارة إلى أصلها لمعرفتنا بأنها للشاعر الإسبانى ، ولكن بعض هذه التضمينات مسه شىء من التعديل والتحريف جعلنا نتركها لباب الاقتباس ، ومع ذلك فإنها إذا ذكرت مصحوبة بإشارة واضحة إلى جارثيا لوركا فإننا نضمها إلى هذا الباب .

وأول تضمين يحمل إشارة واضحة إلى الشاعر الغرناطى نجده فى قصيدة للشاعر العراقى الكبير بدر شاكر السياب ، الذى تكثر عنده الرموز الثقافية والأسطورية ، وعنوان

القصيدة : «من رؤيا قوكاي» و«ثوكاي» كان «كاتبا فى البعثة اليسوعية فى هيروشيما ، جن من هول ما شاهده غداة ضربت بالقنبلة الذرية»[١٨] . والقصيدة تبدأ بأسطورة صينية ، يليها بيتان من إحدى مسرحيات شكسبير ، وفجأة يرد بيتان للوركا، تتبعها ستة أبيات أخرى للشاعرة الإنجليزية إيديث سيتويل Edith Sitwell فى قصيدتها «ترنيمة المهد» (Lullaby) .

وهذه التضمينات مجتمعة تمثل جانباً من تفنية مدرسة الشعر الحر آنذاك ، التى كانت تواصل التجريب بحثا عن طريق جديد ، ومن ذلك تلك الصيغة المبالغ فيها ـ فى كثير من الأحيان ـ فى شعر هذا الجيل . وطبيعى أن يتصل السياب ـ على أى حال ـ بالآداب الأجنبية عن طريق اللغة الإنجليزية التى كان يجيدها ، وكان مدرسا لها .

والبيتان اللذان ذكرهما للوركا ليسا سوى اقتباس لبيتين من قصيدة «القبض على أنطونيو الكامبوريو فى طريق أشبيليه»[١٩] ، وهما .

«قد انتهى الغجر
الضاربون وحدهم فى الجبل» .

أما البيتان اللذان يذكرهما السياب فهما :

«أهم بالرحيل فى غرناطة الغجر؟
فاخضرت الرياح والغدير والقمر؟ »[٢٠]

وهكذا نرى ـ إلى جانب رحيل الغجر «الضاربين وحدهم فى الجبل» حسب لوركا ، أو الموجودين فى «غرناطة» كما يحدد السياب ـ إشارات واضحة إلى ذلك الجو اللوركوى الأخضر الذى شمل الرياح والغدير والقمر . وعلى الرغم من أن ذكر الغدير لا يرد صراحة فى رومانث لوركا «حكاية تسرى فى الكرى »،فإن له معادلا فى الأبيات التالية من القصيدة نفسها :

«الشرفات الخضراء
شرفات القمر الكبرى
حيث ترن الأمواه »[٢١] .

وللغدير معادل آخر أكثر وضوحا فى ذلك الجب الذى :

«كانت تتمايل فيه الغجرية
جسدا أخضر
شعرا أخضر
بعينين من فضة باردة »[٢٢]

وتكتمل الصورة إذا أضفنا إلى ذلك أن السياب ممن يعتقدون فى غجرية لوركا ؛ فهو يذكر ذلك صراحة فى حاشية له حيث يقول : «هذا البيت مقتبس من قصيدة للشاعر الإسبانى القتيل لوركا ، شاعر الغجر»[٢٣] .

ولم يكن نصيب «حكاية الحرس المدنى الإسبانى» أقل من سابقتها فى التضمين والاقتباس ؛ فالشاعر الفلسطينى خالد أبو خالد يضمن قصيدة له بعنوان «وسام على صدر الميليشيا» أبيات لوركا التالية :

«روسا الكمبورية
تتأوه جالسة فى الباب
نهداها مقطوعان
موضوعان على صينية »[٢٤] .

لكن هذه الأبيات من «رومانث» لوركا تتخذ قوامها عند خالد أبو خالد من عناصر فلسطينية أصيلة :

«نادت تئن عند بابها سلمى
ونهداها على طبق »[٢٥]

والشاعر يضيف إلى هذين البيتين بيتين آخرين ، اقتبس فيهما ما يفعله رجال الحرس المدنى فى المدينة من تخريب ؛ وهو ما أشار إليه لوركا فى موضع آخر . وبيتا أبو خالد هما :

«الحرس الأسود قادم
أيا مدينة الزرقاء »[٢٦]

ولكن الشاعر لا ينسى أن يشير فى حاشية له إلى أن هذه الأبيات «تضمين بتصرف عن جارثيا لوركا»[٢٧] .

ويمكننا أن نلاحظ فى هذين التضمينين أن اسم بطلة لوركا الغجرية «روسا الكمبورية» (Rosa de los Camborios) قد استبدل بها «سلمى» رمز المرأة الفلسطينية ، بل رمز فلسطين نفسها . وفى التضمين الثانى تتغير مدينة الغجر فى قول لوركا : «أواه يا مدينة الغجر !» إلى : «مدينة الزرقاء» عند الشاعر الفلسطينى .

وقبل أن نترك هذه الأبيات نشير إلى أن صورة «النهدين المقطوعين» و«الأثداء المقطوعة» ـ .. الخ التى ذكرت كثيرا فى «حكاية الحرس المدنى الإسبانى» وفى «استشهاد القديسة علية» سوف نراها موسعة فى الجزء الخاص بالصورة اللوركوية المنقولة إلى اللغة العربية .

أما الشاعر الفلسطينى المتأسبن (الأسبانى الجنسية) محمود صبح فيذكر فى قصيدة له بعنوان «مسجد لقرطبة»[٢٨] أنه يريد أن يدخل منزلا كان له من قبل لكنه لم يعد له ، مستخدما فى ذلك البيتين الشهيرين للوركا فى «حكاية تسرى فى الكرى» فى ذلك الحوار الذى يقيمه لوركا بين البطل وصديقه ، ويقول قرب نهايته :

«لكنى لم أعد أنا
ومنزلى لم يعد منزلى »[٢٩]

والفارق الوحيد بين بيتى لوركا وما يذكره صبح أن البيتين يردان معكوسين :

«منزلى لم يعد منزلى
ولا أنا أنا »

وإذا كان بعض الدارسين يخرج هذا من الأدب القومى فإننا ندرجه هنا لكون الشاعر يكتب - إلى جانب ذلك - شعرا بالعربية ، بل إن كثيرا من شعره الإسبانى ترجمة لآخر عربى .

وفى قصيدته «أوقات» يستخدم الشاعر حسين عبد اللطيف بيتين من «قصيدة ثنائية لبحيرة عدن» للوركا :

«حيث تأكل حواء النمل
ويرى آدم أسماكا مبهورة »[٣١]

ويشير الشاعر نفسه فى حاشية له إلى أن البيتين قد أخذا من هذه القصيدة للوركا[٣٢] .

ولكن الأمر لم يتوقف عند تضمين مقاطع أو أبيات من شعر لوركا حتى ولو كان نقلا تاما ، كما هو الأمر فى هذا المثال الأخير ، بل تجاوزه إلى اقتباس قصيدة بأكملها ؛ فشاعر العامية المصرى عبد الرحمن الأبنودى يشيد قصيدة له على قصيدة لوركوية ، حتى عنوان قصيدة الأبنودى : «أغنية الموت» ذو إيحاءات لوركوية . تقول القصيدة :

«مليون حداد
الدنيا دى ما فيهاش غير المليون حداد
بيدقوا سلاسل لاجل الأولاد اللى لسه ما اتولدوا
لسه ما شافوا النور
يا نهار ، يانهار
مليون نجار
الدنيادى ما فيهاش غير المليون نجار
بيعملوا توابيت من غير صلبان
الدنيا دى مافيهاش غير الندابات
مالبين الدنيا سريخ وصوات
الدنيا دى مافيهاش غير الأحزان
والموت
ينسج أكفان
فى صدور الجدعان »[٣٣] .

والقصيدة مستوحاة - كما ذكر فى عنوانها - من لوركا ، وقد استطعنا العثور على أصلها فى جزء من قصيدة «صرخة إلى روما» فى ديوان «شاعر فى نيويورك» ، وأبيات لوركا هى :

«لا يوجد إلا مليون حداد
يصنعون سلاسل للأطفال الآتين
لا يوجد إلا مليون نجار
يصنعون توابيت بلا صلبان
لا يوجد إلا حشد
يفتحون صدورهم منتظرين الرصاصة »[٣٤] .

وليس علينا إلا أن نتأمل قليلا ونقارن بين القطعتين لنرى كيف تشيد قصيدة بأكملها على أبيات للوركا . لكننا أمام تضمين دقيق أمين يكاد يضاهى - فى جماله - الأصل الذى أخذ عنه ، معتمدا فى ذلك على عناصر عربية ومصرية بخاصة ، مثل «الندابات» ، و«صوات» ، لكى ينقل لناالتعبير اللوركوى «حشد مناحات» (gentio de lamentos) . ولكن هذا النوع من التضمين يثير قضية ومشكلة عسيرة : هل يمكن أن تكون هذه هى الطريقة المثلى لكى نستطيع تذوق أعمال كبار الشعراء العالميين فى لغتنا العربية دون أن يكون لزاما علينا أن نرجع إلى الأصل فى لغته ؟ ربما كان الرد بالإيجاب ، ولكن لكى يتحقق هذا يجب أن يكون لدينا شعراء مترجمون من كبار الشعراء المترجمين .

ونمضى إلى شاعر كبير آخر ، هو الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى . ولعل من الطريف أن نسجل هنا الالتقاء بين قصيدتين إحداهما للوركا والأخرى للبياتى :

«قوس الأقمار Arco de lunas »[٣٥] للوركا ، ومقطع من قصيدة البياتى : «قصائد عن الفراق والموت »[٣٦]. يقول هذا المقطع :

«كان أمير القمر
فوق جواد النار فى سهوب إسبانيا
التى تزحف نحو البحر
يحمل فى خاتمه أولاده السبعة ، لما مر فى
جنينة مسكونة بالسحر
فكمنت صبية له ، ونادت نجله الأصغر
أغوته بتعويذة حب ، عقلت لسانه وطلسمت
عيونه بالسر
وعندما هم بها
همت به : اختفى
وضاع الولد الأصغر
فى سهوب إسبانيا التى تزحف نحو البحر
ومنذ ذاك الزمن البعيد ، والأمير
يصيح فى الليل ، ينادى نجله الأصغر ،
والسهول لا تجيب »[٣٧]

أما قصيدة لوركا «قوس الأقمار» فهى :

«قوس من أقمار سوداء

فوق البحر بلا حركة
أبنائى الذين لما يولدوا
يطاردوننى :
« أبتاه ، مُتريث ، لا تجر »
أصغرهم يأتى ميتا !
يعلقون فى أحداق ،
يغنى الديك .
البحر المتحجر يضحك
آخر ضحكات الأمواج
« أبتى .. لا تجر ! .. »
صرخاتى
تصبح ناردين »[٣٨] .

وليس هناك أدنى شك فى أن القصيدتين تتناولان موضوعا واحداهو أسطورة أولئك الأبناء الذين لم يولدوا ، والذين يعتقد بكونهم فى الخاتم ؛ أى فى ضمير الغيب . ولكن الفارق بينهما هو أن البياتى فصل الأسطورة فيما يتعلق بعدد الأبناء ، والحديقة المسحورة ، والصبية التى نادت نجله الأصغر ، وأغوته بتعويذة حب ، وعقلت لسانه ، وطلسمت عيونه بالسر ، ثم اختفت وضاع الولد الأصغر . ونهاية القصيدة هى النهاية نفسها،ولكنها تبدو أكثر تفصيلا كذلك عند البياتى . ومع ذلك فإن القصيدتين تحتويان العناصر نفسها : القمر والبحر والعيون أو الأحداق ، والصرخات التى تتحول إلى ناردين ،أو التى تذهب هباء دون أن يجيب أحد .

وقد شرح البياتى نفسه ـ فى حاشية له ـ رمز أمير القمر قائلا : « أمير القمر وأبناؤه السبعة : أسطورة شعبية إسبانية عن أمير عربى كان يتصف بالفروسية والشهامة »،وحتى عهد قريب كنا على اعتقاد تام بأن البياتى قد اقتفى خطى لوركا فى قصيدته المذكورة ، ولكنه فى الحوار الذى أجريناه معه فى مدريد فى أغسطس عام ١٩٨١ ، كشف لنا الحقائق التالية عندما قال : « فى قصائد عن الفراق والموت حاولت استيحاء بعض القصائد الشعبية الإسبانية التى سمعتها وأعجبت بها ، وبعض القصص الشعبية التى رواها لى بعض الأصدقاء ، فحاولت من خلال هذه القصائد أن أعيد كتابتها بشكل مغاير وجديد تماما لكى أجعلها صورة جديدة لإحدى تجاربى ؛ فما هذه الحكايات المبتورة إلا قناع بسيط .

قصة الأمير وأبنائه السبعة رواها لى أحد الفلاحين الإسبان فى الطريق إلى مدينة «كونيكا» عندما عرف أننى عربى ، وقد قدم إلينا الماء ، ودعانا إلى بيته ... الخ»[٤٠] .

وعما إذا كان أمير القمر هذا هو لوركا نفسه الذى ضاع « فى سهوب إسبانيا التى تزحف نحو البحر » ، ذكر البياتى أنه إنما أراد أن يعبر عن هذه الحكاية الشعبية وحسب .

كل هذا يؤكد لنا مدى صعوبة المهمة التى نضطلع بها ؛ فقد تبدو لنا نقاط التشابه جلية واضحة ، لكن الجزم بالأخذ والعطاء أو التأثير والتأثر يحتاج إلى عناصر أكثر من مجرد التشابه ، وإلا وقعنا فى دائرة الموازنات التى لا تقوم على أساس تاريخى ، وهو أخطر ما يسم المدرسة الأمريكية فى دراستها للأدب المقارن ؛ تلك المدرسة التى تعيب على هذا المنهج الذى أتبعه أنه « مهتم أساسا بالعوامل الخارجية »[٤١] . ولكننا نرى أن مثل هذه الأمور يمكن أن تدرج فى إطار الدراسات الفلكلورية التى تخرج عن دائرة الأدب المقارن .

ثالثا : اقتباس بعض الصور والعناصر :

لقد نقل الأدباء العرب المعاصرون إلى الشعر العربى بعض الصور التى هى فى حقيقة الأمر لوركوية ، بعد أن أحدثوا تواؤما بينها وبين الموضوعات الجديدة . ولكننا مع ذلك يجب أن نكون حذرين فى إصدار الأحكام ، وأن نضع فى الحسبان أن بعض هذه الصور يمثل ميراثا مشاعا فى الأدب العالمى المعاصر ، وأنها قد وصلت إلى اتخاذ أبعاد وخصائص دولية ، تقف حائلا دون انتمائها إلى أدب أمة أو أخرى ، بله شاعر بعينه . ويجب أن نكون كذلك على حيطة من المصادفات البحتة التى قد تكون نتيجة لتشابه الظروف والبيئة التى أفرزت هذه الصور . وأيا كان الأمر فإن للوركا وضعا خاصا ، هو ثمرة للعناصر اللصيقة به ، التى طورها الشاعر ونماها وأعطاها أبعادها وخصائصها من عنده ، وأضفى عليها من روحه ، فصارت ملكا له وحده . ولقد كانت هذه العناصر قادرة ـ بإيحاءاتها وعالمها الخلاب الفريد ـ على حث الخيال العربى وأسره فى موضوعات ، هى فى أغلبها خاصة ، ولكنها تحفز الأديب إلى استخدامها .

ولعل هذه الأفكار تزداد جلاء حينما نتوقف عند الدوال التالية :

(أ) الدم :

يقول البياتى فى ديوانه الأخير :

« لوركا يغتسل الآن بينبوع الدم »[٤٢]

وقد شاعت هذه الفكرة فى العالم العربى . فإذا أضفنا إلى لوركا دم أغناثيو ، و« عرس الدم » ، عرفنا السبب فى ذيوع هذا العنصر الدال ، بوصفه إشارة بعيدة أو قريبة إلى لوركا ومسرحيته .

والبياتى نفسه فى أول قصيدة له ذكر فيها لوركا ، عام ١٩٦١ ، وهى التى تحمل عنوان « قصائد عن الفراق والموت » ، حيث يتحدث عن مأساة الشاعر الإسبانى إلى جانب مأساة هيمنجواى ، لا ينسى هذا العنصر :

« الموت فى مدريد »
« والدم فى الوريد »[٤٣]

ولكن هذا الدم لا يبقى فى الوريد :

« لوركا صامت

والدم فى آنية الورود »(٤٤)

ويظل لوركا صامتا، بينما يمتد الدم ليغمر كل الأشياء ويصبغها بلونه :

« أنت صامت والدم

يخضب المهود والغابات والقمم(٤٥) .

ولوركا هذا، الذى يغتسل فى ينبوع الدم عند البياتى هو نفسه فى « ذكرى الدم » عند محمد الصباغ ، يحاول أن يستخرج اسمه من هذا الدم المتعفن :

« لوركا استل الحروف من جلطة الدم الخاثر بمهارة »(٤٦)

وعندما يخرج هذا العنصر عن حلبة لوركا يتخذ مظاهر جديدة هى فى معظمها سياسية وطنية ، حيث يزهر الدم فى حقول العراق ، كما يقول السياب فى قصيدته « ابن الشهيد »(٤٧) ، وحيث تنبت أزهار الدم الحمراء أو وروده فى أغصان الزيتون(٤٨) .

ولكن عندما يمتزج الدم بالزيتون يلمح موت الشاعر نفسه ، مثلما نرى قصيدة محمود درويش « القتيل رقم ١٨ » :

« غابة الزيتون كانت دائما خضراء

كانت ياحبيبى

إن خمسين ضحية

جعلتها فى الغروب

بركة حمراء .. خمسين ضحية »(٤٩)

وفى بيتين آخرين نجد إشارة واضحة إلى قتل الشاعر :

« يا حبيبى .. لا تلمنى

قتلونى ، قتلونى ، قتلونى »(٥٠) .

وهذا القتل الذى سيتحول إلى عرس كما سنرى فيما بعد ، هو بركة الدماء هذه التى تغمر شعرنا العربى المعاصر . وتظهر هذه البركة إلى جانب السيوف والفرسان والمطر فى قصيدة لعمر صبرى كتمتو تحمل عنوانا لوركويا أيضا هو « الفارس » :

« تجمدت على رخامك السنون

وانتهى الزمن

ولم يزل هنا

شىء تسال دونه الدما

وينحنى من أجله الشجر

وتسقط السيوف والفرسان والمطر

فى بركة من دمه ، وليس للدما ثمن »(٥١)

ويتردد ذكر الدم كثيرا فى ديوان لبيان صفدى يحمل عنوانا دمويا ايضا هو « ويطرح النخل دما » ، ويتخذ ذلك صورا وأشكالا مختلفة :

« وفى آهاتها رشح الدماء »(٥٢)

« عالم يرتج يزهو ، صاخبا يزهو ، سداه الدم حين الدم

« كان فى البدء ارتطام الدم بالدم »(٥٣)

مرقاة إلى الحلم الجميل »(٥٤)

« آه يانافورة الدم ،

ويانبع الشرار !

فاحذروا : العصر الذى تحيونه

عصر الدماء »(٥٥)

وفى قصيدة أخرى لبيان صفدى يشكل الدم عنصرا رئيسيا ؛ إنه « الدم المستباح » ، و « فى رمحه لغة الدم » ، وهو أيضا « الدم فى الحلق »(٥٦) ، وهو قارورة الدم « التى يجب أن يفتحها الوطن » . وبهذه الدماء الغزيرة التى تعم هذا الديوان يستطيع الشاعر أن يحول الأرض إلى بركة من الدم(٥٧) .

ويجب ألا ننسى أن هذا الشاعر قد عرف لوركا وأدبه ؛ فقد صدر لجزء من هذا الديوان ببعض أبيات من شعر لوركا كما ذكرنا آنفا .

ولكن البركة تتحول إلى أنهار عند شعراء آخرين ، وهذا ما يعبر عنه محمود درويش فى قصيدته « حبيبتى تنهض من نومها »(٥٨) :

« وما بيننا

إلا بدايات ونهر الدماء

كأنه لم يغسل الجيلا »

وهذا النهر عند الشاعر اليمنى عبد العزيز المقالح ، الذى اطلع على أدب لوركا ، يتجه نحو البحر :

« أتنظرين يا أختاه نهر الدم ؟

يسير نحو اليم »(٥٩)

وثمة نهر آخر يظهر فى شعر البياتى ، ولكن دون دم ، يقوم بوظيفة النهر الأول الدامى نفسها ؛ فنهر البياتى هذا لا يعود لمجراه ، لكنه يحطم السدود والصعاب :

« النهر للمنبع لا يعود

النهر فى غربته يكتسح السدود »(٦٠)

ويعلق البياتى نفسه على هذه الأبيات بقوله :(٦١)

« ... رحلة فى النهر تبدأ من منابعه لكى لا تنتهى ، إنهما - الشاعر والثورى - مسافران أبدا ورائدان لأصقاع (إنسان وشعر) كل العصور ، وطائرا العاصفة التى تسبق الثورة وتتنبأ بها ، وتصنعها » . فهما نهران أحدهما دم والآخر ثورة ، وهما نفس النهر ، يفتحان الطريق إلى المستقبل، وخاصة فى المدن

العربية التى تغطس فى الدم(٦٢) ، أو الخرائط التى نزت بالدم المسفوح(٦٣) ، كما يقول شاعران آخران فى قصيدتين تحمل كل منهما عنواناً اسم مدينة أندلسية «قرطبة» و «غرناطة» على التوالى .

ويصل هذا الدم المراق إلى أن يسد منافذ حياتنا كلها حين تكون الفاجعة جسيمة مثل تلك التى شهدتها مصر فى عام ١٩٦٧ وهذا ما يلخصه أمل دنقل ، الشاعر المصرى .

«الدم قبل النوم
نلبسه ... رداءا
الدم صار ماءا
يراق كل يوم
الدم فى الوسائد
بلونها الداكن
واللبن الساخن
تبيعه الجرائد»(٦٤)

ويصل تسييس الموضوع بهذه الطريقة إلى أن يغمر الدم الوطن كله كما يقول فايز خضور(٦٥) .

ويتحول الدم الذى نستقبله بالترحاب إلى كرنفال أحمر ، بل إلى أعراس ، لا شك أنها صدى لعرس الدم اللوركوى .

(ب) عرس الدم :

ما من شك فى أن الموضوع الذى لقى اهتماما بالغا وشاع استخدامه وكثرت الإشارة إليه فى العالم العربى هو موضوع عرس الدم. ولم تكن مدعاة هذا الاهتمام الموضوع فى حد ذاته ، ولكن لأن الأدباء العرب رأوا فيه تعبيرا عن الحياة العربية التى يتزاوج فيها السرور والأحزان ، والغناء والبكاء .. الخ . إنه عرس شرقى ساخر كما يقول نزار قبانى فى مقطوعة لا تخلو من الطلقات والخناجر والاختطاف»(٦٦) .

وفى قصيدة «الجسر» لمحمود درويش(٦٧) نجد مقطعا آخر ، لكنه لا يقدم لنا هذه المرة عرسا تحت طلقات الرصاص والخناجر ، بل يشير إلى مصرع الأعداء قرب النهر ، حيث كانت المياه تتدفق . وهؤلاء الذين رفضوا الموت بالمجان (وهو تعبير خاص بالبياتى) غيروا لون النهر ، لكن درويش يوظف الموضوع فى خدمة الصراع العربى ضد العدو الإسرائيلى .

ونرى محمود درويش فى موضع آخر يعلن أنه قد حانت ساعة الدم(٦٨) بالطريقة نفسها التى ترد على لسان الأم فى مسرحية «عرس الدم»(٦٩) ، وتحكى القصيدة نفسها أن المدينة كانت قد أعدت عرسها ومأتم الشاعر فى وقت معا(٧٠) .

وتبدو صورة هذه الأعراس الدامية أكثر جلاء فى قصيدة له بعنوان «أعراس» ، حيث يحكى الشاعر قصة عرس محمد الذى وصل من الجبهة بثياب الميدان ، ودخل حلبة الرقص كى يعانق محبوبته ؛ ووسط الزغاريد الفلسطينية قتلته القاذفات الإسرائيلية .

عاشق يأتى من الحرب إلى يوم الزفاف
يرتدى بذلته الأولى
ويدخل
حلبة الرقص حصانا
من حماس وقرنفل
وعلى حبل الزغاريد يلاقى فاطمة
وتغنى لها
كل أشجار المنافى
ومناديل الحداد الناعمة ...
....
وعلى سقف الزغاريد تجئ الطائرات
طائرات .. طائرات
تخطف العاشق من حضن الفراشة
ومناديل الحداد
وتغنى الفتيات :
قد تزوجت
تزوجت جميع الفتيات
يامحمد !(٧١)

والزواج الدامى على هذه الطريقة هو الحزن المخبأ للأعياد نفسه : وهو الموت فى الساحة ، الذى يسميه درويش ــ فى قصيدته «يوميات جرح فلسطينى» ــ عرسا وحياة :

خبئ الدمعة للعيد
فلن نبكى سوى من فرح
ولنسم الموت فى الساحة
عرسا ... وحياة !(٧٢)

ويتخذ هذا العرس الدموى أبعاداً أخرى شمولية فينتقل من الفرد إلى الجماعة ثم إلى الوطن ، رمز هذه الجماعة ، وبذا يصبح العرس عرس فلسطين ، وتقدم لنا قصيدة «طوبى لشئ لم يصل» لدرويش عرسا فلسطينيا لا يصل فيه الأحباب إلى أحبابهم إلا شهداء :

هذا هو العرس الذى لاينتهى
فى ساحة لاتنتهى
فى ليلة لا تنتهى
هذا هو العرس الفلسطينى
لا يصل الحبيب إلى الحبيب
إلا شهيدا أو شريدا(٧٣)

ويبقى دم الشهداء امام الشاعر فى كل مكان ، لكنه لايراه أو يتجاهله ، مما يذكرنا بدم أغناثيو سانشيث ميخياس الذى سال على الرمال ، وكأن لوركا يرفض أن يراه ، يقول درويش :

دمهم أمامى
يسكن اليوم المجاور

....

دمهم أمامى
يسكن المدن التى اقتربت

....

دمهم أمامى
لا أراه
كأنه وطنى
أمامى .. لاأراه
كأنه طرقات يافا ــ لاأراه
كأنه قرميد حيفا ــ لا أراه .[٧٤]

وتدور قصيدة أخرى لشاعر فلسطينى آخر هو جودت فخر الدين حول هذا العرس الفلسطينى ، أو هذا المعادل الشعرى النضالى فى سبيل تحريرها . والقصيدة بعنوان «أخوة فى المنى» .[٧٥]

ويكرس عبد العلى الودغيرى قصيدة كاملة لهذا الموضوع بعنوان «عرس الدم» ، حيث يسيطر النغم الدامى على القصيدة كلها ، التى يبدو أنها كتبت على أثر اندلاع الحرب الأهلية فى لبنان :

«أدعوكم فى بيروت لحفل الصيد ، لعرس الدم

....

أدعوكم فى بيروت لحفل الصيد
لعرس فلسطين القانى ، ولشلالات الدم

....

لتروا عرس فلسطين

....

ها أشجار الدم
تنهض غابات الموت ، تكبر ، تزهر

....

تنهض غابات الموت
وتتسابق أيدى الأطفال إلى شرف الدم
ها شرف الدم

ها وعد فلسطين القاسى ينجز بالدم
عطر فلسطين وهاك الدم»[٧٦] .

وقد اختص الشاعر نزار قبانى بيروت بكتابه «يوميات مدينة كان اسمها بيروت» ، وحول المذابح والرعب والموت الذى كان يحدق بالمدينة ولا فرار لها منه لأنها عاشته ولا زالت تعيشه يقول نزار :

«تصاوير .. تصاوير .. تصاوير .. لوجوه وأجساد (أولما يفترض أنه وجوه وأجساد) لا يستطيع الطبيب أن يقرر فيما إذا كانت كتلة اللحم التى يفحصها هى لحم امرأة أم لحم رجل ــ أم لحم طفل .. أم لحم ضأن .. أم لحم بقرى»[٧٧] .

ويحمله خياله إلى الاعتقاد فى أن ما يحدث هو ذلك العرس الدامى الذى يصفه لوركا :

«ياربّاه .. هل هذا هو (عرس الدم) الذى كتب عنه لوركا ؟ أم أنه عرسى أنا ودمى أنا ؟ أنا العروس التى تلبس للمرة الأولى فى تاريخ العرائس ثوبا أحمر .. أحمر .. كدم الثيران الإسبانية المذبوحة فى حفلة (كوريدا)»[٧٨] .

هذا التصور السطحى لموضوع عرس الدم عند لوركا هو الشائع فى إنتاج الأدباء العرب المعاصرين . وهو لا شك يأتى فى إطار التأثر عن طريق التأويل ، وليس استلهام حقيقة الموضوع الذى يبتعد كثيرا عن مثل هذه المفاهيم .

وليست فلسطين وبيروت وحدهما هما اللتان حملتا هذه التأويلات ، وإنما تأتى قبلها مدينة بور سعيد المصرية التى تغنى بها الشاعر العراقى الكبير بدر شاكر السياب أثناء العدوان الثلاثى وتحدث عن عرسها الدامى[٧٩] .

وقد تكرر تناول هذا الموضوع فى قصائد كثيرة ، ونكتفى هنا بذكر أسماء الشعراء . فنجيب سرور يتحدث أحيانا عن «العرس الدامى»[٨٠] ، أو «العرس مأتم»[٨١] فى الوقت نفسه . ولدينا مراث للشهداء منها «مرثية الفارس موسى بن بيروت» التى ألفها عبد الأمير معلة[٨٢] ، ثم نجد شاعرًا مثل فايز خضور يتحدث عن الضحايا[٨٣] ، ويصور بيان صفدى ذكريات عروس الدم . ويرمز بالعروس إلى مدينة القنيطرة السورية[٨٤] . وبينما يذكر خالد أبو خالد[٨٥] وأحمد صبرى[٨٦] وجهاد الجيوسى[٨٧] «عرس الدم» دون أدنى لبس ، يذكر غيرهم «العرس» فقط ، ولكننا نفهم من رموزهم وإشاراتهم المستخدمة فى القصيدة أنهم يعنون مسرحية لوركا ، ومن هؤلاء : محمد على شمس الدين[٨٨] وحمده خميس التى تتحدث عن عريس غجرى[٨٩] .

ولعل قصيدة شمس الدين تستحق منا اهتماما أكثر، لأنها مهداة ــ كما ينبىء عن ذلك عنوانها ــ «إلى قمرى إسبانيا : جارثيا لوركا وبابلونيرودا» ، وتحمل ذلك العنوان الموحى الذى يبدو مستلها من الشاعر الغرناطى : «النجمة البربرية» . وحينما يتحدث عن لوركا وغرناطة وعرسها يقول :

«جارسيا ، جارسيا

هل تمر الغزالات فى ساحة الحرب ؟ هل تنسج الطير
أعشاشها فى الجحيم ؟
داخلا فى مخاض الدم الآدمى اقترب
وابتعد
أغمد الآن فى وردة العين نصلا خفيفا ـ ونم ـ
إن غرناطة الآن تصحو على عرسها
وقد هرولت نحوها النجمة البربرية »[٩٠]

والقصة كما نرى تستخدم العناصر المحببة عند لوركا : الدم ، النصل الخفيف ، غرناطة ، النجمة البربرية ، وأخيرا العرس اللوركوى الشهير ، فهى فى قسمها الأول تكريم للشاعر الإسبانى ، كما أنها فى القسم الثانى تدور حول الشاعر التشيلى بابلو نيرودا ، وينقل شمس الدين منه أبياتا باللغة الإسبانية .

لكن ذكر لوركا وعرس الدم يتخذ صورا أخرى ، فها هو حسين جليل يقدمه لنا ميتا وسط عناصره الخاصة به : غرناطه ، القمر ، العرس :

«قتيل مجهول
يسأل غرناطة
عن قمر
غنى مذبوحا ،
فى عرس الدم
للحرية
لحن الموت »[٩١]

أما أحمد الطريبيق أحمد فيصفه لنا وهو يبكى حظ الأحفاد (والأحفاد هنا هم العرب بطبيعة الحال) ، ويلبس ثياب الغجر القانية ، كى يرثى الغجر الذين يرى الشاعر أنهم أبناء عمومته :

«ولوركا فى غرناطة يبكى حظ الأحفاد .
يلبس ثوب الغجر القانى ، فى عرس الدم
يرثى أبناء العم »[٩٢]

وقد يشغل ذكر لوركا ومسرحيته قصيدة كاملة مثل قصيدة عمر صبرى كتمتو ، التى تحمل عنوان «عرس الدم» ، وتدور حول الشهيد عمر مسعد . وتكثر الإشارات إلى عرس الدم فى هذه القصيدة التى تبدأ بالأجراس التى تقرع فى الساحات من أجل لوركا ، والأمطار التى تهطل ، والقدر الذى غاب فى غرناطة ساعة الفجر وندم على ذلك . ويعقب الإشارة إلى موت لوركا استخدام «عرس الدم» بصفة مستمرة ، جعلت الدم يغمر الأرض كلها .

ولا يخفى علينا أن الشاعر يتخذ من لوركا وموته ومسرحيته قناعا يختفى وراءه الشهيد الذى يرثيه ، ولكنه سيظهر شيئا فشيئا . ويبدو لنا أن القصيدة تعرض بعض جوانب مذبحة ١٩٧٠ فى عمان ؛ لأن الشاعر يظهر فى ختامها وهو يبكى وطنه كله ، وليس شخصا بعينه .

وليست هذه هى القصيدة الوحيدة التى تحمل عنوان مسرحية لوركا ؛ فثمة قصائد أخرى تحمل عنوان «عرس الدم» ، ومنها قصيدة لمحمد عفيفى مطر ترجع إلى سنة ١٩٦٣ ، يموت فى نهايتها الشاعر مع أميرته قاتلا وقتيلا[٩٣] ، وأخرى لعبد الكريم راضى جعفر تحكى قصة حب ، تصل إلى الاستعداد للعرس والحناء ، ولكن العريس لا يصل لأن الجنود السكارى ثقبوا وجهه بالرصاص[٩٤] . وتوفيق زياد ، أحد شعراء المقاومة الفلسطينية ، يعنون مقطعا من قصيدة له : «يوميات عرس الدم »[٩٥] .

وثمة طريقة جديدة فى تناول هذا الموضوع واستيعابه ، هى التى اتبعها البياتى فى أحد دواوينه الشعرية الجديدة «مملكة السنبلة» ، حيث يحمل الموضوع رموزا صوفية فى قصيدته التى تدور حول الصوفى «السهروردى» المسمى «المقتول» ؛ فى هذه القصيدة يذكر صوفى آخر هو الحلاج ، حيث يقول البياتى :

«فإذا نحر الحلاج وأصبح فى تاريخ العشق شهيدا
فأنا لم أبدأ عرس دمى حتى الآن »[٩٦]

(جـ) الغجـــر :

يمثل الغجر أحد المحاور الأساسية فى شعر لوركا ، وهو موضوع له أصداؤه فى الشعر العربى . ولا شك أننا نجد أنفسنا إزاء موضوع تشترك فيه الإنسانية كلها ، ولكن ظهوره الدائم الملازم لعناصر أخرى لوركوية ، إلى جانب إيحاءاته الخاصة عند الشاعر الإسبانى ، التى تعطيه مذاقه ومزاجه الأندلسى ، جعلنا نضمنه هذا الباب .

ولعل مثالا بسيطا يوضح لنا الأمر ؛ فالبياتى فى قصيدته «الرحيل إلى مدن العشق »[٩٧] ؛ تلك التى تصف رحلة الغجرى وعودته إلى الوطن المنى[٩٨] ، يظهر فيها لوركا فيما بعد فى نهر الموت مع ناظم حكمت وإلوار ... الخ ، وفى تآلف إنسانى رائع يتحولون إلى أطفال شهداء ، وشعراء عشاق ، وثوار سقطوا مهزومين :

«يتساقط الشعراء والعشاق والثوار فى زمن السقوط
ويكسرون »[٩٩]

ويظهر الغجر بعرباتهم أكثر من مرة فى قصيدتين أخريين من ديوان البياتى . والقصيدة الأولى تحمل عنوان «الأمير والغجرى» . يقول فيها :

«كانت عربات الغجر السعداء
تمضى حاملة مولاتى وأنا خلف العربات »[١٠٠] .

ويقول فى قصيدته الثانية التى تحمل عنوان «سيدة الأقمار السبعة» :

«سيدة الأقمار السبعة فى داخلها ترحل .
تستخرج ياقوت نهار الأسطورة ـ تحلم
بالنجم القطبى ـ وفى ذاكرة الزمن الموغل
فى عربات الغجر الساعين وراء المطر»(١٠١)

وفى قصيدة «السيمفونية الغجرية» يظهر الغجرى مصحوبا بعناصر لوركوية غرناطية : قصر الحمراء والخناجر والزنابق والنجوم والليل المقتول :

«كان المغنى الغجرى يرشق العذراء بالوردة ،
والعذراء مثل ريشة تدور حول نفسها ،
تحاول اللحاق بالليل الذى كان على مشارف «الحمراء»
مقتولا تغطى صدره الخناجر ـ الزنابق ـ النجوم»(١٠٢)

وفى المقطع الثانى من القصيدة نرى عربات الغجر تمر فى الشارع المحاصر المسكون بالأشباح ، بينما يمسح الغجرى سكينه بالمنديل ، بعد أن توقف الغناء ، ووقع الطائر فى الكمين :

«توقفت هجرة أحزان المغنى ،
وقع الطائر فى الكمين ،
مرت عربات الغجر ، الليلة ، فى وحول هذا
الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح .
كان الغجرى يمسح السكين بالمنديل ثم
يعبر الشارع محشورا مع الأشباح فى المقهى
يغنى خائفا لنفسه»(١٠٣)

ويشيع ذكر الغجر فى شعرنا المعاصر(١٠٤) ، وحدهم أو مصحوبين بعناصر أخرى مثل الجواد أو الفرس ، والقمر . ومع ذلك فإن معظم هذه الأشعار لا تكشف عن تأثر حقيقى بلوركا . وحينما نتحدث عن العناصر الأخرى التى تكون عالم الغجر عند لوركا ، فإننا لا نستطيع أن نمضى فى الحديث دون أن نبرز هؤلاء الغجر اللوركويين حقا ؛ فالشاعر اليمنى عبد العزيز المقالح ، حينما يتحدث فى مقدمة ديوانه عن الكآبة والحزن ، اللذين يعان الشعر العربى الحديث ـ فى رأيه ـ يذكر «غجريات لوركا» ضمن أمثلة أخرى يحصيها(١٠٥) .

ويتحدث فى موضع آخر من ديوانه فى قصيدة «تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب» عن مدينة يافا الفلسطينية التى «ينام على صدرها الغجر القادمون مع الليل»(١٠٦) .

ويرد ذكر هذا الديوان الشهير للوركا بصورة أكثر تصريحا فى إحدى «رسائل قادش» للأديبة اللبنانية ناديا ظافر شعبان : «تبعثك حافية إلى النور ، صوتك الغريب الساحر أيقظنى ، همسه الدافىء أحلى وأروع من أغانى الغجر ، من قصيدة البحر ، من أناشيد الجبل وأهازيج الوادى»(١٠٧) .

ومن المعروف أنه قد شاع اقتران لوركا خطأ بالغجر ، بل وصله البعض برباط أسرى بهم وتحدث عن أمه الغجرية(١٠٨) . ومع أننا نأخذ هذا الكلام مأخذا استعاريا ، لكننا لا نستطيع أن نخفى تلك الظلال والإيحاءات الدالة على التفكير العربى إزاء هذا الموضوع . وها هو شاعر آخر هو أحمد صبرى يبرز لنا كيف يتمرد الغجر لوفاته . ولا شك أن فى ذلك أصداء لما شاع عن دور الغجر فى تكفينه ودفنه بعد مصرعه :

«النور لم يجف
النور يسقل (هكذا !) **النحاس**
فى محاجر الغجر
فيورق الضجر
هيجان
فى قرى الجياع»(١٠٩) .

وثمة شعراء آخرون يقلدون لوركا فى رومانثياته أو حكاياته الغجرية فى قصائد تخصص للغجر(١١٠) وحدهم ، أو للغجر فى إطارهم الغرناطى(١١١) .

ويظل هذا الولع الغجرى يكبر ويكبر عند الشعراء العرب حتى يتجسد فى ديوان جديد للأغانى الغجرية مقلدا ديوان لوركا الشهير .

(د) «ديوان الأغانى الغجرية» :

انطلاقا من النظرة الشائعة لدى كثير من المثقفين العرب عن ثورية لوركا ، وعن ذلك العالم البدائى الملىء بالسحر والطفولة ، وصفته البراقة التى تخلع على الشاعر وأدبه ، صفة الغجرية ، يقرر الشاعر العراقى حميد سعيد أن يؤلف «ديوان أغان غجرية»(١١٢) . ولا يضم الديوان عناصر لوركوية وحسب ، وإنما نشعر إزاءه أن الشاعر العراقى قد عرّب الموضوع ، مما جعلنا نظن أحيانا أنه ليس به من الغجرية سوى العنوان . لكن عبير الشاعر الغرناطى يتضوع فيه من بدايته حتى نهايته .

ويفتتح الشاعر ديوانه الذى كتب قصائده أثناء وجوده فى إسبانيا عامى ١٩٧٣ و ١٩٧٤ بإهداء «إلى فيديريكو جارثيا لوركا» .

وفى هذا الديوان يحاول حميد سعيد ـ فى إطار التجارب الجديدة التى يخوضها الشعراء العرب فى السنوات الأخيرة لكى يساهموا فى إثراء الشعر العربى ـ أن يقوم ـ عن طريق تجربة جديدة رائعة متفردة فى نظره ـ بإعادة صياغة الصورة العامة للعالم من خلال التجربة الإسبانية المعيشة .

وتنتهى الضيغة المقترحة للملحمة الغجرية معربة عن فكرة هذا الفردوس الذى نطمح إلى تحقيقه وهو الوطن العربى(١١٣) .

وهناك قصيدة أخرى كتبها «فى ساحة التحرير». ولا شك أنه يقصد «ميدان التحرير» بالقاهرة. والساحة هنا تختلف عن ساحات لوركا الصغيرة، ولكنها أكثر الساحات ملاءمة وانطلاقا من التصور العربى للوركا المناضل. وفى هذه الساحة تظهر الوردة والنخلة والمارة وعامل البناء والبائعة الجميلة. والشاعر الذى يغنى ويكتب للأطفال والجنود والغجر، إنها قصيدة بديعة يجودها الطل مثل ساحة التحرير[114]. والشاعر وهو بصدد تحقيق هذه المهمة – التى تهدف إلى تحرير الجميع وفيهم غجر لوركا بالطبع – يصادفه الحراس اللصوص الذين يحرسون ليل المدينة ووجها القديم[115].

هؤلاء الحراس اللصوص فى ساحة التحرير بمصر، هم الحرس نفسه، الذين يظهرون مسلحين فى شوارع غرناطة. ويسأل الشاعر المدينة عن إنسان، ربما كان لوركا نفسه:

«هل داهمه الحراس؟
فى الشارع طير أسود
وفى الحديقة المجاورة
نافورة ونخلتان
....
فى باحة الفندق.. كان الحرس المدججون بالسلاح
رفاقها إلى جزيرة النحاس»[116].

وفى قصيدة «الموت على حافة الموت»[117]، التى كتبها فى موت غسان كنفانى، نرى الجنود يحيطون بالساحة والغجرى يتمرد. بينما يفطن الحرس الملكى لكل هذا فيقتل أحلامه. وتمتزج القدس ومدريد، وعلينا أن نقول أيضا: كنفانى ولوركا، اللذين لم يبكهما أحد، ولم يحفر قبر أى منهما بحد السيف:

«إنها الآن تتبعه.. وهو يتبعها
الجنود يحيطون بالساحة.. انتفض الغجرى،
وظلت تراقبه
ربما يقطعون عليه الطريق
عاودته سجاياه.. عاد يمارس أحلامه
فأحس به الحرس الملكى، فضاع وضيعها

تخلع القدس قمصانها فى شوارع مدريد.. تعرى..
تجوع تدق النوافذ
مدريد تغلق أبوابها فى العشيات
فالخوف يشرب كأس النبيذ المحلى
وتشرب مدريد من دم أطفالها
منذ أن ضيعته تخاف العصافير منها..
وتلعن أعشاشها
إنها الآن تتبعه

مات لم يبكه أحد فى الشمّيّة
ما حفروا قبره بالأسنة»[118].

لكن جارثيا لوركا لا يظهر وحده فى القصيدة، وإنما يظهر شعره أيضا فى هذا البناء الجديد، إلى جانب تلك البواعث الخاصة به؛ فى قصيدة «تفاصيل فى صورة السيد» يظهر هذا العنصر الموحى الذى يصور لنا الشاعر الإسبانى ممتطيا صهوة فرسه، ثم مستبدلا منزل محبوبته بها ومرآتها وصندوق زينتها، وهو البدل المذكور فى ذلك الرومانث اللوركوى الملغز الذى اجتهدنا فى ترجمة عنوانه المحير حقا بـ«حكاية تسرى فى الكرى»:

«بالمهرة.. يستبدل جارثيا لوركا بيت حبيبته:
مرآة حبيبته
صندوق الزينة
يا امرأة الجرح...
المهرة فى الفلوات يطاردها الصيادون المحترفون
سقط الصيادون المحترفون.. المهرة فى الفلوات
إذ تسكن قلبى.
أستبدل بيتك والمرآة وصندوق الزينة
بالساكنة القلب.. المهرة.»[119].

هذا النغم المسرف فى الاتحاد وتلاشى شخصية الشاعر العراقى وشعره فى الشاعر الإسبانى يشبه الحب والاتحاد الصوفى الذى يجعل المتصوف يفنى فى شخصية المحبوب. لكن ينبغى ألا تخدعنا هذه المظاهر، فتسييس الموضوع فى بيتى شعر وحاشية وضعت للمخرج.

أما البيتان فهما اللذان يتبعان الأبيات التى ذكرناها منذ قليل:

«يا امرأة الجرح الموقوفة فى أسواق العملات الصعبة
فى دائرة الأرباح»[120].

أما الحاشية فتقول:

«تقف السيدة فى الوسط.. حيث يقسم المسرح إلى قسمين.. فى الواجهة عملات، عملاء، وجهاء، وصحف أنيقة.
فى القسم الخلفى من المسرح.. فقراء، بنادق، وكتاب الثورة القادمة»[121].

وإذا عدنا إلى القصيدة التى يفتتح بها الشاعر ديوانه فإننا نلتقى بشخصية متمردة، شخصية لوركوية حكم عليها بالإعدام. إنها «ماريا التى لا تتعب»[122]. ويؤكد الشاعر ذلك فى تذييل شعرى له يقول:

«حكمت محكمة غير عسكرية بموت غير مؤبد على ماريا التى لا تتعب، وقال الحاكم العادل عند صدور الحكم:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يراق على جوانبه الدم

الأسباب الموجبة :
(أ) ماريا مثيرة للشغب .
(ب) ماريا حلمت بتغيير حياة أهلها الغجر»[١٢٣]

ونحن نرى فى هذه القصيدة حالة شبيهة بقصيدة لوركا «رومانث القمر .. القمر» التى حكم فيها على الطفل بالموت . وحينما مات ماتت معه أحلام الغجر . ويظهر نفس طفل الرومانث المذكور هو والقمر فى قصيدة «ماريا التى لاتتعب»[١٢٤] ، وفى قصيدة مثل هذه لابد أن تتوافر عناصر أخرى مثل الدم والقيثارة والغجر ... الخ[١٢٥] .

وفى «قصيدة مباشرة» نجد عنصرا مناظرا لآخر عند لوركا ، يتمثل فى تلك الجارة عند حميد سعيد التى تشبه «المتزوجة غير الوفية» عند لوركا :

«بيت جارتنا موصد
هجرت زوجها ، عاشرت رجلا تشتهيه»[١٢٦]

ويمكننا القول بصفة عامة : إن للغجر وجودا فى كل الديوان،حيث ترى الغجرى المطرود المنفى ، الذى يحن إلى الوطن[١٢٧] ، وحيث صوت المحبوبة وشعرها غجريان مبللان[١٢٨] ، وحيث «الساحة العتيقة الكبرى» هى المحبوبة الغجرية[١٢٩]

ولقد راح حميد سعيد ــ بوعى أو دون وعى ــ يقتفى خطى لوركا ، محاولا أن يصنع موشحة أندلسية ، عادها الأغانى الشعبية العراقية،مستخدما القمر وغرناطة[١٣٠] .

(هـ) القمر :

يظهر القمر ــ ذلك الكوكب المشحون بالأفكار والإحساس المأساوى العظيم عند لوركا ــ فى شعر الشعراء العرب مرافقا الشاعر الإسبانى :

«وترحل
خلف لوركا ، خلف نيرودا
وتضرب فى طواحين الهواء
وخلف الأقمار ترحل»[١٣١] .

وكذلك فى القصيدة التى ذكرناها كثيرا للبياتى «إلى إيرنست هيمنجواى» يظهر لوركا يصحبه رفيقاه المفضلان : القمر والغجر :

«الموت حتف الأنف
لوركا قال لى
وقال لى القمر
ضيعتنى
ضيعك الوتر
موتك الضجر
رحلت والربيع فى طريقنا ،
وارتحل الغجر
وأحرقت خيامهم
واحترق الزهر
أغنية ينزف منها الدم»[١٣٢] .

هذه الأغنية الدامية هى الألم اللوركوى ، بل هى القمر الضائع والغجر الراحلون .

هذان هما العنصران اللذان حكم عليهما بأن يصاحبا الشاعر ويعطيانه هويته ، حينما كانا يظهران عند السياب[١٣٣] والمقالح[١٣٤] .

ويظهر القمر مصحوبا بعنصر آخر حاسم قاطع ، يظل معه فى أكثر اللحظات «حدة» فى «عرس الدم» . هذا العنصر هو الخنجر والسكين الذى يصحب القمر فى شعر درويش[١٣٥] ، وبيان صفدى[١٣٦] ، وعمر صبرى كتمتو[١٣٧] .

لكن القمر «مقطوع الأطراف»[١٣٨] فى شعر أدونيس ، هو الذى يقود إلى اللذة والخطيئة ، مثلما حدث فى «عرس الدم» فى مشهد فرار العاشقين . ويتلخص دور القمر فى إعداد المسرح الطبيعى لهما كى يصلا إلى تحقيق اللذة،ويصلا كذلك إلى قدرهما الأخير[١٣٩] . والقمر عند أدونيس «حوذى يقود عربة الشهوة»[١٤٠] . ويقول فى نص آخر :

«تخرج أمى إلى الهواء
تدعو القمر أو ما يشبه القمر
وتنام معه فى فراش واحد»[١٤١] .

وربما كان لموضوع القمر والطفولة كما يعبر عنه «رومانث القمر ، القمر» أصداء فى شعر درويش :

الطفلة احترقت أمها
أمامها
احترقت كالمساء
من يومها
لا تحب القمر
ولا الدمى
كلمـا
جاء المساء ، صرخت كلها :
أنا قتلت القمر»[١٤٢] .

وثمة طفل آخر شديد الشبه بذلك الطفل ، الذى طالما تمتته «يرما» بأغانيه وعالمه الملائكى ، نراه فى قصيدة لمحمد عفيفى مطر[١٤٣] ، الذى يحكى قصة حبلى تحمل فوق رأسها جرتها الفخارية ، وتمضى مغنية للطفل المنتظر حتى لايلحقه الموت .

والأغانى شبيهة بتلك التى تغنيها «يرما» وبخاصة حينما تقول :

«طفلى يتقلب فى أحشائى
ينتظر سواقى اللبن الحى»[١٤٤]

ويتخذ القمر ألوانا جديدة ؛ فيمكن أن يبدو أحمر مثلما نراه فى قصيدة لعفيفى مطر[١٤٥] ، أو أخضر، فى قصيدة أخرى له[١٤٦] ، يشيع فيها هذا اللون، مما يذكرنا بالرومانث اللوركوى الشهير : «حكاية تسرى فى الكرى» .

ويظهر القمر الأخضر أيضا عند البياتى فى قصيدته «المغنى والقمر»[١٤٧] ، حيث نرى الخنجر فى قلب المغنى والقمر الأخضر فى عينيه . إنه قمر يختفى وراء شرفات الليل ووراء الأشياء ، بينما يموت فى هدوء . أيكون ذلك صدى أو انعكاسا لموت الغجرية التى كانت تهتز فوق وجه الجب فى رومانث «حكاية تسرى فى الكرى» ؟ وهذا القمر الأخضر يطلع فى أماكن أخرى من شعر البياتى[١٤٨] .

لكن هذا القمر يغير لونه حينما يكون متصلا بالجريمة والخيانة ، إنه القمر الأسود ذو الأبعاد اللوركوية أيضا ؛ فى قصيدة «الموت فى منتصف النهار» هو «قمر أسود فى نافذة السجن ، وليل»[١٤٩] ، و:

«قمر أسود
آثار الجريمة .
وعلى الجدران ليل»[١٥٠]

إن الشاعر يتحدث عن الزعيم الوطنى الجزائرى العربى بن مهيدى الذى مات فى زنزانته على يد الفرنسيين . وإلى الفترة نفسها ترجع قصيدة «الآلهة والمنفى»، حيث نلمح فارسا كيخوتيا يمتطى القمر الأسود ، كما لوكان مهرا ، ويمضى فى صحراء الغناء ينظم شعرا من آلام الفقراء[١٥١] ، لكن قمر الخيانة يظهر فى قصيدته إلى ناظم حكمت :

«كان قمر الخيانة الأسود فى أساور النساء والأقراط والحانات والأسواق والمراكب البيضاء فى البسفور»[١٥٢] .

والقمر عند البعض غبى يجب النضال ضده[١٥٣] . وهو عند درويش معادل للموت . إنه قمر غبى مصلوب فوق الأحجار[١٥٤] ؛ لقد قتله الشاعر بعد أن تبين له أنه قمر الخيانة[١٥٥] . وهذا القمر الذى كان يبدو من قبل باردا حزينا[١٥٦] ، يتحطم مثل المرايا[١٥٧] ، لكن الوداع الوقور للقمر هو تركه ينام مثلما يفعل البياتى بما يشبه السحر :

«ووضع القمر
جبينه الشاحب فوق حجر ونام
وارتجف الشارع والصباح والظلام»[١٥٨] .

(و) الخناجر والمدى :

ولكى تكتمل لوحة الغجر والقمر تضاف عناصر أساسية أخرى ، وأهم هذه العناصر وأبرزها السكاكين والمدى والخناجر .. فالغجر المقهورون البائسون الذين لا أمل لهم ، والقمر الذى يقود إلى الشهوة ، أو القمر – الموت، يحتاجون إلى أداة للقتل . والبياتى يشرك كل هذه العناصر فى قصيدة واحدة :

«تشحذ من مدريد
فى بيوتها
خناجر الغجر»[١٥٩]

والخناجر عند البياتى تظهر غالبا فى أيدى الغجر : «خناجر الغجر / تلمع فى الكهوف فى مخابىء الشجر / تغرز فى أضالع القمر»[١٦٠] ، بهذه الطريقة اللوركوية ، وطبيعى أن يكون القتل غيلة ؛ إنه «الميت فى ليل الخناجر»[١٦١] . ويتحول الليل نفسه إلى حقل زرعت فيه الخناجر والكلاب[١٦٢] .

ألا يكون هذا صدى لذلك الأفق : «وأفق من الكلاب ينبح بعيدا بعيدا عن النهر» فى قصيدة «المتزوجة غير الوفية»[١٦٣] .

وعلى الرغم من أن الدور الذى تلعبه السكين فى أدب المقاومة الفلسطينية مختلف ، فإنه لاتغيب عنه الإشارات الأندلسية واللوركوية ؛ فسميح القاسم يستخدم الخنجر بعد ذكر غرناطة وعازف القيثار الذى يبكى من أجلها ، وهى أصداء لوركوية سوف نفصلها فيما بعد[١٦٤] . أما درويش فيذكر الخنجر إلى جانب خضرة الليمون والريح والدم الشفقى[١٦٥] ، وفى موضع آخر يذكره مع الزنابق[١٦٦] . لكن تلك السكاكين العشرة التى كانت تمزق قطعة الحرير عند لوركا تتحول عند درويش إلى «عشرون سكينا على رقبتى»[١٦٧] .

فالسكين والجرح والخنجر والضحايا تهيىء مشهد الموت ، أو هى مقدمة له[١٦٨] . ولكن الموت هو هذا الثلاثى المكون من : السكين والقمر والموت ، الذى يعيد إلى الأذهان ذلك المشهد الذى تدور أحداثه فى الغابة ، وينتهى بموت فارس الحب فى مسرحية : «عرس الدم» ، يقول درويش :

«حين قالت إن فى الغابة أسرارا
وسكينا على صدر القمر
ودم البلبل مهدورا على ذاك الحجر»[١٦٩]

ومع السكين والقمر يشترك عنصر آخر جديد : رجل البوليس الجلاد[١٧٠] . وفى مؤلفات درويش تكثر الصور المختلفة ، وتتعدد استخدامات السكين والخنجر[١٧١] . والسبب جلى الوضوح، وهو أن شاعر المقاومة يعيش حربا مستمرة ونضالا لا ينقطع .

لكن درويش ليس المتخصص الوحيد فى استخدام

المدى ؛ فثمة شعراء آخرون يعرفون كيف يستخدمونها ، ولكن حول الموضوع نفسه، مثل أمل دنقل[١٧٢] ، وعبد العزيز المقالح[١٧٣] ، وفايز خضور[١٧٤] ، وفؤاد الخشن[١٧٥] ، وغيرهم .

(ز) الجواد والفارس والثورى :

لقد جمعنا هنا بين هذه المفاهيم الثلاثة لأنها تمثل توليفة غريبة من صنع الخيال العربى عن لوركا ممتطيا حصانه أو فرسه ، ممسكا بزمام الثورة والنضال المسلح :

«كنت على ظهر جوادى الأخضر الخشب
أصارع الأقزام فى مدريد»[١٧٦] .

هكذا يقول البياتى دون أن يشير إلى لوركا إشارة مباشرة . أما حسين جليل فيعبر عن ذلك بالتصريح باسم الشاعر الإسبانى :

«لعل جيفارا الذى يدور فى الزمان
يشق صمت القدس .. إذ يرى على التلال
جواد لوركا الأخضر السابح فى الظلال
تسوطه الكلاب»[١٧٧] .

وما من شك فى ان الجواد الأخضر على التلال فى هذه الأبيات هو نفسه المذكور فى الرومانث اللوركوى الشهير «حكاية تسرى فى الكرى» ، نحن إذن إزاء استعارة واضحة لأبيات لوركا . ولكن ما يلفت الانتباه حقا فى هذه الحالة نفسها ذلك الاتجاه إلى صبغ الموضوع بصبغة سياسية ؛ فالأبيات ترد فى قصيدة سياسية تدور حول حنين الشاعر إلى وطنه فلسطين ، وحلمه بالعودة إليه

هذا الفارس الثورى هو نفسه الذى رأيناه عند البياتى مناضلا حتى الموت ، من شارع لشارع ، بينما يلحق به الأشرار ، يزرعون جسده بالخناجر[١٧٨] . إنه الفارس نفسه الذى نراه فى قصيدة أخرى مطعونا بالخنجر ، مهاجرا من بلد إلى بلد ، ولكن تصحبه عناصر دالة على لوركا الذى يكشف سره لطائر العنقاء والنور والهواء ، وقطرات الماء ، ويرضى بموته المقدس[١٧٩] .

إنه المناضل نفسه فى قصيدة لخالد أبو خالد ، يواصل فيها الخط نفسه عند البياتى فى وصفه ، ولكنه ينقل ذلك إلى النضال فى الجبهة :

«نحن هنا ، وتحت سطوة المدافع
من خندق لخندق
من شارع لشارع
من حارة لحارة
نكتب بالرصاص
نكتب ياحبيبتى
أغنية الخلاص»[١٨٠]

ولكن هذه الأبيات لا تأتى وحدها ، وإنما تتبعها أبيات أكثر دلالة على الشاعر الغرناطى ، فى إشارة مباشرة إلى مصرعه وهزيمة الفكر السياسى الذى يمثله ، على عكس ما يحدث فى عمان التى يؤمن الشاعر بحتمية انتصارها :

«نذكر يوم مات الشاعر الحزين فى غرناطة
ولم يمت هنا
لأن فى عمان
تنتصر الميليشيا»[١٨١] .

ولا ينسى الشاعر أن يضع إشارة هامشية عن موت «الشاعر الحزين فى غرناطة» تقول .

«إشارة لمصرع الشاعر لوركا على يد الفاشيست»[١٨٢] . لكن الثورى «الميت فى ليل الخناجر» ــ الذى تحدثنا عنه من قبل ــ يرد عند البياتى «مصحوبا بجواد الصبح الذى سوف يوقظه»[١٨٣] .

وهذا الجواد الذى تحول ــ عند المقالح ــ إلى «مهرة الفجر» ، يمثل الأمل فى مستقبل صنعاء الجديدة[١٨٤] . إنها أيضا تلك الفرس البيضاء عند عبد الأمير معلة، التى ترد إلى جانب المسدس والرمح والدموع والأندلس الجديدة[١٨٥] . ومع ذلك فحينما يتعب الفارس وفرسه يقرر الاثنان الانفصال ، لكننا نسمع ركض الفرس فوق صخرة الزمن[١٨٦] ؛ وعندئذ يدخل اليأس إلى قلب الفارس الذى لم يعد عنده وقت للشعر أو الحرب ، إنما هو وقت الموت .

«مت ، انتهى جسدى
أصبح الوقت للموت
لاوقت للشعر
لاوقت للحرب
فلتركض مهرة الفجر
مدى الخطى
أيها السيف نم
أيها الشعر نم
واسترح ياجواد»[١٨٧] .

إن هذا اليأس قد غمر قلب الفارس ؛ لأن الفرس تحولت إلى أداة فى يد الطغاة ، وتركت سابق عهدها ؛ وبينما تتقدم نرى فارسها يصل إلى حفرة فيسألها : «إلى أين يا فرسى الجامحة»[١٨٨] . والفرس الجامحة ، والفرس الضائعة، تعبيران ينطبقان على مسقط رأس لوركا ، غرناطة، التى يعد لوركا فارسها الأول، كما سنرى فيما بعد[١٨٨] .

(ح) غرناطة :

من الطبيعى أن تكون مدينة غرناطة مسقط رأس الشاعر

الإسبانى موضوعا تكتب فيه القصائد ، وتكثر الإشارة إليه فى الشعر العربى[١٨٩] . ولعل ذلك راجع إلى أمرين :

أما الأول فذلك الماضى العربى العريق ، وأما الثانى ـ وهو ما يهمنا هنا ـ فاقترانها باسم شاعرها ، ولكن دون فقدان ذلك الخيط الرفيع الذى يصل الماضى بالحاضر، والتاريخ باللحظة المعيشة .

فى قصيدة حديثة نسبيا لمحمد الأسعد عن « لوركا » يرد ذكر غرناطة فى افتتاحيتها :

« أنت تعرف غرناطة العربية
فى الهدوء العميق
وفى السفح منذ قرون »[١٩٠]

أما المقالح فيقرن لوركا بغرناطة ؛ فهو فارسها الأول الذى ذهب ممتطيا سحب الشوق، رافعا برق الثورة[١٩١] . وفى آخر القصيدة يتوجه الشاعر إلى غرناطة :

« غرناطة
ياسيدة الأحزان
وأم الشهداء الموعودين »[١٩٢]

وتظهر غرناطة المناضلة هذه ورمز الصراع من أجل الحياة فى قصيدة أخرى لعبد العزيز المقالح « الشمس لا تمر بغرناطة » . لكن لوركا لا يظهر فى هذه القصيدة، وإنما يظهر نفسه الشعرى ؛ فرسه الجامحة أو الضائعة . ومن منظور اجتماعى تتخذ المدينة بعدا أيديولوجيا ، وتصير مكانا يؤمه القرويون الجياع ، وفيه تحدث الثورة ضد الأغنياء ؛ فالشوق إلى الفرس الضائعة ، فرس الفجر التى يمكن أن تكون غرناطة نفسها ، يبحث الشاعر عنها إلى أن يجدها فى الظلام ميتة خلف حائط الليل :

« من يبكى فى الظلمة ؟
من يتحسس جثتها خلف جدار الليل؟
غرناطة لا شمس لها .. مطفأة كل قناديل الليل
لمن يلمع فى الأفق المعتم نجم ؟
يتحدى ، يتحول شمسا ، قمرا ؟
كل الأقمار احترقت فى الرحلة
الدرب رماد
فانطلق يامهرتنا ، انطلق ،
يوشك أن يدهمنا ليل الليل الآخر
يسلمنا السجن إلى السجن »[١٩٣]

ويشارك المقالح فى صور غرناطة الميتة شاعر آخر هو حميد سعيد ، الذى يقدم لنا قصيدته « للجزر الثلاث » صورا عن غرناطة التى « يحملها الفرس على فيل أعمى »[١٩٤] .

وكثيرا ما يستلهم الشعراء العرب غرناطة العربية بماضيها المجيد ، وفقدانها الذى يمثل معادلا لفقدان كثير من المدن والأراضى العربية . ومن بين الشعراء الشبان الذين طرقوا الموضوع محمد الشيمى[١٩٥] ، وآيت وارهام[١٩٦] . ثم هناك قصيدة لسعدى يوسف بعنوان « عبور الوادى الكبير »[١٩٧]، تستلهم الأندلس التاريخ ، ولكنها لا تقف عند هذا الحد ، بل تعكس التاريخ على واقع العرب وحاضرهم وأراضيهم المحتلة . ومع ذلك فإن النفس اللوركوى يظهر فى الحوار بين الفارس وسيدته ؛ فبعد ذلك يتوقف الفارس بجواده إلى جوار نهر الوادى الكبير ، ويساومه التجار ، يريدون أن يشتروا قميصه وسيفه وعيون جواده ، لكنه يطلب منهم أن يتركوه وشأنه كى يقول ما يريد ، وأن يكون ما يريد ، وأن يموت أو يعيش مثل النجم ؛ لأن غرناطة الحب وحدها عارية تنتظر من يجئ وحده[١٩٨] .

أما غرناطة لوركا فإنها دائما تقترن به تصريحا أو تلميحا :

« وصاح فى غرناطة
معلم الصبيان
لوركا يموت .. مات . »[١٩٩]

وفى قصائد أخرى نرى لوركا يمثل هوية غرناطة وكينونتها[٢٠٠] :

« غرناطة المساء أهزوجة محمومة مكلومة
على شفاه عائد سقيم »[٢٠١] .

٤ ـ الخيال والتعبير :

سوف نعرض هنا سلسلة من الصور والتعبيرات اللوركوية الأصيلة ، التى استخدمها الشعراء العرب بطريقة أو بأخرى . ولكن ليس لنا أن نقطع بأنها جميعا صور مستعارة من لوركا، للأسباب والعوامل التى أشرنا إليها كثيرا ، وقد يكون بعضها راجعا إلى تشابه الظروف ، أو التجربة المعيشة ، أو لمجرد الصدفة والاتفاق ، وغير ذلك . ولكن ما نتناوله هنا بالتحديد يجتمع فيه العنصر الإبداعى الذى اقتضته الظروف ، والاستعارة التى فرضتها الظروف المتشابهة التى عاشتها إسبانيا لوركا ، والتى يعيشها شعراؤنا العرب المعاصرون .

وها هى شهادة واحد منهم تتفق مع ما قلناه . فحينما سألنا البياتى عن بعض الصور الشائعة فى شعره، التى نظن أنها للشاعر الإسبانى، قال :

« ظهر الحرس الأسود فى شعرى مع ظهور الحرس الأسود فى العالم العربى على مسرح الواقع ، ولهذا فإن ظهوره فى شعرى لم يكن استعارة من لوركا بالذات . وحتى إذا كانت استعارة ، فهى استعارة ضرورية جاءت فى حينها ؛ لأن الظروف التى سادت إسبانيا منذ بداية الثلاثينيات تشبه ظروف العالم العربى ، وإن اختلفت فى التفاصيل . واستخدامى لهذه الكلمة كان استخداما رمزيا . أما القمر الأسود وغيرها من الألوان وما أشبه

فتراث إنسانى مشترك ، نجده حتى فى الآداب السومرية والبابلية والمصرية القديمة ؛ أى أن استخدام الألوان مستمد من عناصر البيئة ومن عناصر التصور الباطن للأشياء . وهذا تراث مشترك لكثير من الشعوب ، وبخاصة لشعوب البحر الأبيض المتوسط، والحضارات التى نمت وظهرت بالقرب منه . أما استخدام بعض الكلمات ، مثل الخيانة ، واللون الجريح ، ومدريد ، والغجر ، والكهوف ، فهى محاولة لتصوير الجو اللوركوى ، أى استيحاء منه ، مثل استحضار الصورة فى ذهن القارئ . أما نهر الموت ، والنهر الذى لا يعود للمنبع ، فمن صلب الآداب السامية،أى أن الآداب الأوروبية نفسها أخذت هذه المادة من الآداب الشرقية وآداب الشرق الأوسط »[٢٠٢] .

١ ـ الأشلاء المقطوعة :

سبق أن أشرنا إلى هذه الصورة فى باب «التضمين داخل النص» الذى يحمل إشارة هامشية تؤكد المصدر الذى نقلت عنه . وقد ذكرنا فى هذا الصدد بيتين لخالد أبو خالد[٢٠٣] .

وتتخذ هذه الصورة بعدا آخر عند بدر شاكر السياب[٢٠٤] ، بعد أن هجر الحزب الشيوعى؛ فهى تحمل أيديولوجية معينة :

«لأنها ليست شيوعية
يقطع نهداها
تسمل عيناها
تصلب صنلبا فوق زيتونة
تهزها الريح الجنوبية . »[٢٠٥]

وما أشد وقع هذه الكلمات التى تعبر عن الظروف التى عاشها العراق والسياب . ولعلها تذكرنا بالظروف التى عاشتها إسبانيا ولوركا ، وراح هو ضحيتها .

لكن هذه الظروف لم تتغير كثيرا عند البياتى بعد ذلك ؛ فالصورة عنده صفة للمدن التى يعيش فيها البياتى ، ويصفها بهذه الطريقة :

«سوف أناديك من المدائن المسبية ـ الممنوعة ـ
الفاقدة الذاكرة ـ المنسية ـ المقطوعة الأشلاء »[٢٠٦]

لكن هذه المدن تتحدد أكثر فى قصيدة أخرى للبياتى ، هى «الزلزال» ، تضم عناصر كثيرة مثل : الشاعر الأندلسى ، وحدائق قصر الحمراء،وعائشة ، بل إنها تتصل بحارثيا لوركا ونهر الوادى الكبير . ويرد أول ذكر لهذه الصورة فى صيغة الجمع «المدن» :

«يطير حاملا قيثاره فوق جبال النوم
فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الأشلاء ، حيث
القمر الولى فى عيون قارعى طبول الملك الأخير
فى «قرطبة» يغيب فى البحر ،
أراك تدخلين ملجأ الأيتام
تحملين عصفورا ووردتين من حدائق «الحمراء»
....
حيث الشاعر الأندلسى فى سجون العالم الجديد
فى زنزانة الخليفة الأخير فى «قرطبة» يموت » .[٢٠٧]

وفى الجزء الأخير من القصيدة يحدد الشاعر لنا هذه المدينة المقطوعة الأشلاء . إنها قرطبة :

«قال رأيت الملك الأخير فى «قرطبة» كان
بسيف الخشب المكسور فوق عرشه متكئا
مكتئبا ، يهتز مثل ريشة فى الريح ،
كان حوله السياف والشاعر والمنجم الخصى
فى بلورة محدقا ، يقول : مولاى
أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة
المقطوعة الأشلاء » .[٢٠٨]

إن ظهور هذه الصورة بين عناصر لوركوية كثيرة ، ومنها ذكر لوركا نفسه ، يزيد من إمكان حدوث مثل هذا التأثر .

٢ ـ الجناح المكسور والحطاب الذى يقطع الشجرة :

تضم الأبيات التى سنذكرها للبياتى تعبيرات واستخدامات لوركوية كثيرة ، مثل الريح التى تكسر الجناح،ونهر الموت،والدم المراق . لكن الصورة التى نقف عندها هى صورة «الحطاب الذى يقطع الشجرة» ، كما يرد فى إحدى قصائد لوركا .

لنر الآن ما يقوله البياتى فى قصيدته التى تحمل عنوان «الموت فى غرناطة »[٢٠٩] . وهو عنوان له مغزاه فى هذا المقام ، بل إن القصيدة تكاد تخصص للوركا ؛ فبعد أن تحدث الشاعر عن موت لوركا ذكر هذه الأبيات :

«آه جناحى كسرته الريح
من قاع نهر الموت ، يا مليكتى ، أصيح
جفت جذورى ، قطع الحطاب
رأسى ، وما استجاب
لهذه الصلاة . »[٢١٠]

ألا نرى فى الجزء الخاص بالحطاب صدى «لأغنية شجرة البرتقال الجافة » ؟

«يا حطاب
اقطع ظلى
إنى أتعذب
حررنى من رؤية نفسى دون الأترنج »[٢١١]

أما فكرة الحطابين الذين يظهرون فى اللوحة الأولى من الفصل الثالث فى «عرس الدم» فنجدهـــا فى قصيدة «ستائر

أندلسية وغابة فقيرة» لمحمد الماغوط[٢١٢]، مما يوحي لنا بجو الحب في الغابة الذى نراه في «عرس الدم».

٣ ـ أناس بلا وجوه :

كان من الممكن أن تعد هذه الصورة من محض المصادفات لولا ذلك المحتوى اللوركوى الذى أحاط بها. ففى قصيدته «محنة أبي العلاء»[٢١٣] يقدم البياتى جوا إسبانيا لوركويا يسمع فيه غناء الجنادب ودقات الأجراس على طريقة هيمنجواى فى إسبانيا، «والقيثارة الخرساء ممزقة الأوتار، ثم الناس بلا وجوه، بلا مدينة، بلا قناع». وحين تنتهى هذه العناصر يصرخ الشاعر باسم لوركا :

«لوركا ونور العالم الأبيض فى الأكفان»[٢١٤]

وترد صورة الناس بلا وجوه فى قصيدة أخرى، لكنها ترجع إلى عام ١٩٥٢[٢١٥]، مما يجعلنا نخرجها من دائرة هذه الدراسة، ولكن لهذه الصورة دلالتها الخاصة؛ فهى تعنى أن للبياتى صوره الخاصة التى راح يطوعها فى قصائده.

٤ ـ نحيب القيثار :

أصداء قصيدة «القيثارة» للوركا نجدها فى شعر نزار قبانى؛ وتتمثل فى صوت يظهر نحيب القيثارة الذى ذكر فى قصيدة لوركا ـ يقول نزار فى «سوناتا» :

«على صدر قيثارة باكية
تموت،
وتولد إسبانية»[٢١٦]

ويكتب سميح القاسم «أغنية أندلسية»[٢١٧]؛ بحيث نرى زرياب وعوده، بينما عازف القيثار، يذكره محمود درويش ـ فى قصيدته «لوركا»[٢١٨] ـ وهو يدق على الباب. وعازف القيثار العائد يبكى وينادى على الغائبين : «غرناطة، غرناطة».

وهذه ظاهرة جديرة بالتأمل؛ فسميح القاسم فى هذه الحالة يشير فقط إلى الاقتباس الذى ورد فى قصيدة زميله فى الكفاح، محمود درويش، حول فكرة عازف القيثار، مما يبين لنا طريقة أخرى من طرق التأثر غير المباشر. وهى استلهام الأفكار التى وردت عند درويش حول لوركا. لكن سميح القاسم يضيف إلى ذلك عنصرا تاريخيا يمزج الماضى (زرياب والعود) بالحاضر (عازف القيثار).

ويتطور هذا الموضوع ويتخذ أبعادا أخرى فى قصيدة لعبد الرحمن الأبنودى[٢١٩]، يتحدث فيها عن عازف قيثار عجوز مات يوم العيد فى قرية فقيرة، يشرب فيها الناس الأسى مع النبيذ.

لقد أحب القيثار وأمضى حياته كلها فى الحارات والحانات يغنى للأطفال والفقراء والسكارى وعمال المناجم. كانت تعيش معه قطته التى كانت تغنى أغانيه. أحبه الجميع لأنه كان يغنى للقمر المستدير مثل الخبز. وكان يعكس أفراح الشعب وأتراحه. وذات يوم غنى أغنية عن حقوق الفقراء، ومات شهيد إسبانيا السجينة، ووجدوه إلى جانب الحائط وقطته إلى جانب القيثار.

ومن الملاحظ أن هذه القصيدة الطويلة التى كتبت فى عام ١٩٦٤، وهو العام الذى ازدهرت فيه ترجمات مؤلفات لوركا فى العالم العربى، مستوحاة من قصيدة «القيثارة» للوركا، وبخاصة الرغبة فى إسكات القيثارة عندما يطلب «الشاويش» ذلك، وبعدها تصمت القيثارة إلى الأبد بموت العازف، مما يعنى أن الموت وحده هو القادر على إسكاتها.

٥ ـ قرطبة البعيدة الوحيدة :

لقد كانت مدينة قرطبة الأندلسية موضع اهتمام الشعراء العرب، ولكننا لا نتحدث عنها بوصفها عاصمة الخلافة، ولكننا نتحدث عن قرطبة لوركا، وإن كان الجانبان لا ينفصلان.

وقد ذكرنا من قبل أن لوركا نفسه استلهم فارسا أندلسيا هو عمر بن حفصون. وأيا كان الأمر فها هى قرطبة البعيدة الوحيدة، حيث يتربص الموت بالشاعر وينظر إليه من فوق أبراج المدينة. وبعد أن يزول الخوف يعود الشاعر إلى كعبة المحبين العرب، حاملا مأساته وقدره، ليحكى إلى قرطبة مأساته هو؛ فسميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية يعود إلى سلطانة حزن الياسمين فى الزمن، ويستريح بين ذراعيها، ويحكى لها ضياعه فى دمشق وبغداد.[٢٢٠]

رمز لمجد العرب؟ نعم، ولكنها صدى لوركوى لذلك الفارس المبعد عن وطنه إلى الأبد عمر بن حفصون؛ وهو فارس لا يستطيع الوصول إلى هدفه.

وهناك قصيدة أخرى أكثر إفصاحا عن هذا الفارس، يخص بها فايز خضور «آخر الوافدين»[٢٢١]. والقصيدة تشير إشارة صريحة إلى لوركا؛ هذا العابر البطىء بين أحراش قرطبة. ويعقد الشاعر حوارا مع هذا العابر البطىء للمدينة ذات الجرح المضىء والتاريخ.

٦ ـ اللون الأخضر :

وما يلفت النظر هو شيوع اللون الأخضر بصورة مفرطة فى شعر محمود درويش. إنه الأخضر الليمونى الذى تجتمع معه الخناجر والدماء[٢٢٢] فى بعض الأحيان، والدم والسكين فى أحيان أخرى[٢٢٣]. وتظهر أيضا خضرة الأرض مع زرقة البحر والطيور والقمر والطفولة[٢٢٤]. لكن هذا اللون يتخذ شكلا ملحا فى قصيدتين أخريين لدرويش : إحداهما «نشيد إلى الأخضر»[٢٢٥] فى الرومانث اللوركوى الشهير «حكاية تسرى فى الكرى»، وبالطريقة نفسها التى تتكرر بها «الخامسة مساء» فى «بكائية أغناثيو سانشيث ميخياس». ولكن اللون الأخضر

رمز الحياة والأمل ، على عكس تلك الساعة الحزينة ، يذكر عشرين مرة فى قصيدة درويش . وليس خافيا أن هذا الرمز يمكن أن يكون محملا بصور أسطورية مختلفة ، كذلك الطير الأخضر «الروح» الذى يهجر جسد الميت ، ولكن الشاعر يصنع منه رمزا لتجدد الحياة،والخلاص النهائى بالثورة .

وفى قصيدة أخرى تحمل عنوان «الرجل ذو الظل الأخضر»(٢٢٦) نلاحظ الوظيفة الإيقاعية للون الأخضر ، حيث يتكرر فى القصيدة ، ويذكرنا أيضا بقصيدة لوركا ، على الرغم من الفارق الضخم بين الموضوعين .

ويهيمن اللون الأخضر أيضا على قصيدة «خوف» لمحمد عفيفى مطر(٢٢٧) ، وفيها نرى قمرا أخضر ذا جدائل خضراء ، ويظهر اللبن الأخضر والعيون الخضراء ... الخ .

وإذا واصلنا تتبع هذه الموجة الخضراء وجدنا شعراء آخرين مفتونين بهذا اللون ؛ فممدوح عدوان يختار لأحد دواوينه عنوان «الظل الأخضر» ؛ وهو العنوان نفسه الذى يطلقه على جزء من ديوان شعرى آخر له(٢٢٨) . وفى هذا الديوان تظهر عناوين أخرى تبين لنا اهتمامه البالغ باللون الأخضر .

أما سعدى يوسف،ذلك الشاعر الذى يستهلم لوركا شعوريا ولا شعوريا فى جانب كبير من شعره ، فله «حوار مع الأخضر بن يوسف»(٢٢٩) ومن الواضح أنه يتحدث عن شخصية بعينها ، ولكن ذكر قرطبة والقمح الأخضر والورود الخضراء يجعلنا نظن أن هذا الأخضر لوركوى،تسرب إلى القصيدة عن طريق اللاشعور .

لكن الإشارة الأكثر ميلا إلى اللون الأخضر وورومانث لوركا هى تلك التى تناولناها من قبل فى حديثنا عن «جواد لوركا الأخضر فى الجبل» .(٢٣٠)

وتهتم ناديا ظافر شعبان ، فى انطباعاتها القصصية ، اهتماما كبيرا باللون الأخضر اللوركوى ؛ ففى «موت الحلم البكر» تستلهم الجو الغرناطى وعبقه التاريخى : البيازين أو البياسين ، والأسوار والقصر ، ولكنها تعير لوركا واللون الأخضر اهتماما خاصا :

«دفن الرجل ابنته وهى حية .. كان لحم الهيئة المرعبة أخضر . لم يدر لوركا إذا تطلع إليها ، أو أشاح بوجهه عنها .. كان لحمها أخضر»(٢٣١) .

ولاشك أن الكاتبة استلهمت اللون الأخضر الذى يتحدث عنه« رومانث » لوركا لكى تكسب قصتها ــ التى تدور أحداثها على مسرح مدينة غرناطة ــ مذاقا خاصا .

وقبل أن نترك هذا «الرومانث» نشير إلى البدل الذى يقوم به لوركا مع صديقه فى أبيات اقتبسها حميد سعيد وعالجناها فى غير هذا الموضع .(٢٣٢)

وهناك بدل شبيه بهذا يقوم به درويش مع ماريا،به أصداء لوركوية لكن فى شكل هدايا :

«قالت مريا : سأهديك غرفة نومى
فقلت سأهديك زنزانتى يا مريا
ــ لماذا أحبك ؟
× من أجل طفل يؤجل هجرتنا يا مريا
ــ سأهديك خاتم عرسى
× سأهديك قيدى وأمسى . »(٢٣٣)

٧ ــ **الحرس الأسود** :

سبق أن عرضنا رأى البياتى حول «الحرس الأسود» الذى يشيع استخدامه فى شعره . أما الآن فسنحاول الوقوف على هذه الصور ؛ ففى قصيدة مبكرة ترجع إلى عام ١٩٥٩ : «عشرون قصيدة من برلين» يظهر الحرس الأسود محاطا بعناصر لوركوية ، كالدم والقمر الذى يظهر مصلوبا ،وبعد ذلك تأتى بقية العناصر المكونة للصورة الكلية : المصابيح والأزهار ، وعربات النوم فى القطار ، والنار التى تأتى على العالم،والأرض الخراب التى تمتلئ بالصلبان والصبار :

«دم ... على الأشجار
على جباه الحرس الأسود ، والأحجار
على عيون القمر المصلوب فى الجدار»(٢٣٤) .

ولا شك أن البعض قد يكون محقا إذا ظن لأول وهلة أنها مجرد صدفة وتوافق لا إراديين . لكننا إذا تأملنا قليلا تحققنا أنها العناصر نفسها ، التى تظهر فى القصيدة ، التى تكرر ذكرها «إلى إيرنست هيمنجواى» يصحبها لوركا الصامت أى الميت ، والدم فى آنية الورود ، ويظهر ليل غرناطة تحت وطأة خوذات الحرس الأسود والحديد ، بينما يبكى الأطفال فى المهود :

«لوركا صامت
والدم فى آنية الورود
وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد
يموت ، والأطفال فى المهود
يبكون
لوركا صامت وأنت فى مدريد
سلاحك الألم»(٢٣٥) .

وهذه الأبيات تتناول موت الشاعر الغرناطى ، لكنها تستعير منه أبياته فى وصف الحرس الأسود فى الرومانث الشهير «حكاية الحرس المدنى الإسبانى» .

«خيولهم سوداء
حدواتهم سوداء
لهم جماجم من الرصاص
لذلك لا يبكون»(٢٣٦)

ولا شك فى أن الحرس الأسود الذى يثقل كاهل ليل غرناطة إلى جانب كونه جزءا من النظام البوليسى وجو الحرب الأهلية يحمل تلميحا إلى أن مسئولية موت الشاعر تقع على عاتق الحرس المدنى .

وهناك شاعر آخر هو فؤاد الخشن،يتبنى وجهة نظر البياتى ، ويكاد يكون شعره نقلا عنه :

«مم يخشى الحرس الأسود
والعتم تمدد
فى الليل الفاشى الغادر
وتوسد
جثمان الشاعر
لا خاصرة «سيرا نيفادا»
تنزف من طعنة خنجركم
لا «لوركا»
مثقوب الصدر
فى يوم يبكى ...
لا نجمه
تتوهج فى هذى الظلمة»[٢٣٧]

أما محمد الأسعد فيصرح بأن الحرس الأسود هو الذى اعتقل لوركا وقتله :

«حين أوقفه الحرس الوطنى إلى جذع زيتونة
أوقفوا معه
حلم الغجر الرائعين
حزن غرناطة العربية»[٢٣٨]

ويشير محمد الصباغ فى مرثيته للوركا التى تحمل عنوان «مصرع لوركا» إلى دور الحرس المدنى فى الجريمة : و«الحرس المدنى» الملطخ بالإثم المجمع ، يدير كاسات التزيف خمرا ، ويقرعها أنخاب انتصار على تلة غرناطة «الحزينة»[٢٣٩] .

لكن ، ليس هذا هو كل الحرس الذى يذكره لوركا ؛ فهناك حرس آخر ، رجاله طيبون،يذكرهم حميد سعيد فى شعره :

«أيها البحر
أطفىء فوانيسك
الحرس الطيبون ينامون»[٢٤٠]

ويمكن أن يكون هذان البيتان تأثيرا عكسيا للبيتين التاليين اللذين يخاطب فيهما الشاعر مدينة الغجر :

«أطفىء أضواءك الخضراء
فالحرس المدنى قادم»[٢٤١]

وثمة مدينة أخرى تشبه مدينة الغجر التى وصفها لوركا فى الرومانث ، وهى مدينة السندباد كما يراها السياب :

«مدينة الحبال والدماء والخمور ، مدينة الرصاص
والصخور !
أمس أزيح من مداها فارس النحاس ،
أمس أزيح فارس الحجر ،
فران فى سمائها النعاس
ورنق الضجر ،
وجال فى الدروب فارس من البشر
يقتل النساء
ويصبغ المهود بالدماء
ويلعن القضاء والقدر !»[٢٤٢]

أليس هذا انعكاسا للأعمال الوحشية التى كان الحرس المدنى يرتكبها ضد الغجر كما يصفها لوركا ؟

٨ ـ هول دقات الساعة الخامسة :

لقد شاعت «بكائية إغناثيو سانشيث ميخياس» فى العالم العربى ، وذاع فن مصارعة الثيران بالقدر نفسه . وتتجلى براعة الشاعر العراقى الكبير عبد الوهاب البياتى فى مزج عناصر ثلاثة : لوركا ، والثورى ، ومصارع الثيران . ففى قصيدة «خيط النور»[٢٤٣] يمزج هذه العناصر وتبدو إشارة إلى مزيج من «لوركا ـ إغناثيو» إذ تعبر القصيدة عن موت أحدهما بمصرع الآخر :

«رأيته يصارع الثيران فى مدريد

. . . .

رأيته يصارع الثيران
مضرجا بدمه ، يصرعه قرنان»

بعد ذلك يظهر البطل «مقتولا بالرصاص ، يولد أو يموت عاريا» . يموت هذا المناضل فى مدريد وحده مصبوغا بدمه ، بطعنة من قرن الثور ، أو ينفذ فيه حكم الإعدام .

هل يكون فى هذا التوحيد بين العناصر الثلاثة صدى من تلك «البكائية» ؟

أما الذى له صداه حقا فهو تلك الدقات الرهيبة المفزعة، «دقات الخامسة مساء» ؛ ففى قصيدة تكاد تحتذى المثال اللوركوى تماما،يستهل أمل دنقل[٢٤٤] مقاطعه ويختتمها بالبيت «دقت الساعة المتعبة» فى جزء من القصيدة ، ثم يغيرها فى جزء آخر بقوله : «دقت الساعة القاسية» ، ولكنه فى النهاية يستخدم البيت الذى استعاره من لوركا «دقت الساعة الخامسة» أو «دقت الخامسة» . وعن طريق هذه الاستعارة يصوغ الشاعر قصيدة تحكى ثورة الشعب التى قضى عليها بالرصاص فى الساعة الخامسة .

ولا ترجع عالمية هذه الساعة الخامسة مساء إلى موت إغناثيو

وحسب ، وإنما لأن إلقاء القبض على لوركا تم فى الساعة نفسها أيضا . وهذا ما يتضح فى قصيدة أمل دنقل ، حيث ألقى القبض على البطل ولقى مصرعه فى هذه الساعة :

« دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة
وجهها
دفعته كعوب البنادق فى المركبة !
دقت الساعة المتعبة »(٢٤٥) .

وفى الجزء الأخير من القصيدة ، حينما « دقت الساعة الخامسة » ، ظهر الجنود لمجابهة المظاهرة التى كانت تهتف بحياة مصر وتغنى فيها الأناشيد الحماسية فى وجه الحرس الذى كان يقترب منهم . كان المتظاهرون بتشابكى الأيدى ، يصنعون حائطا بشريا فى مواجهة الرصاص . لكن القذائف استمرت وهتفت الحناجر : « نحن فداؤك يا مصر » . خرست الحناجر وسقط اسم مصر فى الأرض ، ولم يبق سوى الجسد المسحوق والهتافات فى الساحة المظلمة ، وهنا :

« دقت الخامسة
دقت الخامسة
دقت الخامسة »(٢٤٦) .

هذه « الخامسة مساء » المفزعة، تحدد لنا ساعة موت ونحس . ودرويش يعكس لنا هذا فى ساعة مشابهة فى الخامسة أيضا ، ولكنها الخامسة فجرا . فى هذه الساعة يستيقظ الناس لطلب الخبز لأطفالهم ، لكنهم يلاقون الموت فى بيروت مثل بطل القصيدة إبراهيم مرزوق .

وإبراهيم هذا رسام يستيقظ للعمل ، لكنه ذات صباح يختفى أو يموت فى هذه الساعة بين الحرائق والكوارث التى تعيشها العاصمة اللبنانية . ويصر الشاعر على تكرار الخامسة أو « تمام الخامسة » ساعة موت ، ذلك أن كل الساعات توقفت عند هذه الساعة ، وبموت إبراهيم يموت الزمن وتنتقل عقارب الساعة :

« دمه فى خبزه
خبزه فى دمه
الآن
تمام السادسة ! »(٢٤٧)

وفى قصيدة أخرى لدرويش تناولناها من قبل ، فى فقرة « عرس الدم » ، يتحدث عن أعراس فلسطين الدامية ، وبعد ذلك حينما يرى دم الموتى يصر على عدم رؤيته له مذكرا ببيت لوركا الشهير « لا أريد أن أراه » . يقول درويش :

« دمهم أمامى
يسكن اليوم المجاور
صار جسمى وردة فى موتهم

. . . .

دمهم أمامى
يسكن المدن التى اقتربت

. . . .

دمهم أمامى لا أراه
كأنه وطنى
أمامى ... لا أراه
كأنه طرقات يافا ـ
لا أراه
كأنه قرميد حيفا ـ
لا أراه »(١)

. . . .

دمهم أمامى
لا أراه
كأن كل شوارع الوطن اختفت فى اللحم »(٢٤٨)

وهناك إشارة أخرى إلى موت إغناثيو تفسره بوصفه عملا سياسيا ؛ فعبد الله راجع يعده ثوريا وأن موته يعد صورة من صور القمع .

« تعالى الجرح يا أحباب فلنحمل عصا الغضب ..
ولو مكث الأحبة ، لم تدك سنابل الجلاد « إغناثيو »
لتسكت عن حديث القهر ألسنة الرجال المتعبين
هم ارتحلوا .. فليس سوى حديث العشق
فى شرفات غرناطة »(٢٤٩)

وهذه الإشارة غريبة ، لكن القصيدة التى وردت فيها أشد غرابة كما سنرى .

٩ ـ الخيل تعبر دارة التماريت :

تحت هذا العنوان الغريب يكتب عبد الله راجع(٢٥٠) قصيدة أشد غرابة وأكثر ابتعادا عن منطق العقل أو الفن فى استخدام العناصر المكونة للقصيدة . فنحن لا نعرف ـ فى المقام الأول ـ ما الذى يعنيه هذا العنوان ؟ ولا نعرف ـ ثانيا ـ ما تصوره للتماريت ؟ وما معنى هذا الخليط من العناصر اللوركوية والغرناطية ؟

على أية حال ، يمكننا أن نستنتج من هذه الفوضى والعناصر التى لا رابط بينها أن الشاعر يتخيل دارة التماريت رمزا للعدو الذى ينبغى الصراع ضده والانتصار عليه . وهذا العدو هو الذى قتل إغناثيو . إن الشاعر ينبغى أن يعود إلى طرقات غرناطة .

وربما أراد الشاعر الإشارة إلى موضوع الصحراء مصورا

عودته إليها كعودته إلى التماريت برغم إرادة من قتلوا إغناثيو. وهناك افتراض آخر لفهم هذه القصيدة، نعتقد أنه الأقرب إلى الصواب، فربما تذكر الشاعر عند كتابة قصيدته فى الحنين إلى غرناطة بصورة غامضة، ودونما دقة، عناصر تتصل بها مثل العرس وإغناثيو والحرس الليلي والفجر، فأراد أن يزين بها قصيدته ويصفها صفًا، دون أن يعرف مغزاها الحقيقى بدقة، أى بوصفها رموزا أسطورية وعناصر ثقافية لإثراء القصيدة. ولدى فراغه من القصيدة وقع فى يده شئ عن التماريت فبدا له موحيا أن يضع للقصيدة عنوان «الخيل تعبر دارة التماريت».

خامسا: البناء الفنى:

يبدو أن الشعراء العرب إلى جانب اطلاعهم على عناصر وصور وأفكار وتعبيرات خاصة بلوركا حاولوا أن يستغلوا التقنيات والأبنية اللوركوية. وإذا كانوا لم يطبقوا ذلك فى إنتاجهم الأدبى فإنهم قد حاولوا ذلك على الأقل فى ناحية التنظير النقدى. فها هو محيى الدين محمد يعقد مقارنة بين الصورة الميكانيكية ـ كما يراها ـ عند الشعراء العرب والأخرى الأكثر حيوية الكامنة فى البنية نفسها، كهذا المثال اللوركوى الذى يستهل قصيدة «أغنية ليلية للملاحين الأندلسيين»:

«من قادس إلى جبل طارق
ما أطول الطريق!
البحر يعرف خطوى
بالتنهدات
أواه يا فتاة، يا فتاة!
كم سفينة فى ميناء مالقة!»[٢٥١].

ويعلق محيى الدين محمد على هذه الأبيات بقوله:

«الصورة هنا فى البناء نفسه، لا هى خارجة عليه ولا هى مساعدة للفكر أو الوجدان، إنها الفكرة والوجدان جميعا»[٢٥٢].

أما الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور فيتحدث عن أكمل صيغة للقصيدة فى رأيه، وتكمن فى وجود ذروة شعرية تصل إليها جميع أبيات القصيدة:

«والذروة النهائية قد لا تكون مفارقة أو حكمة، بل قد تكون صورة جديدة تضاف إلى الصور الأولى، ولكنها أكثر منها نضجا وجمالا، فكأن القارئ يعلو مع القصيدة قمة فقمة حتى يصل إلى أعلى القمم، مثل قصيدة لوركا «الجيتار»[٢٥٣]. ثم يتبع ذلك ذكر القصيدة.

أما الجانب التطبيقى فنرى فيه أن التجديد البنيوى فى الشعر العربى قد دار حول الناحية الشكلية، مستلهما بعض الأبنية التى شاعت عند لوركا وغيره من الشعراء الأوروبيين. فالشاعر صلاح عبد الصبور نفسه يستخدم تعدد الأصوات والكورس[٢٥٤]، وهو ما يفعله السياب نفسه، ولكنه يضيف إلى ذلك استخدام المواويل الشعبية فى أغانى الكورس[٢٥٥].

وهناك شعراء آخرون يستخدمون الأغانى الشعبية فى بنية القصيدة نفسها، مثل أحمد عبد المعطى حجازى[٢٥٦]، ومحمود درويش[٢٥٧]، وتوفيق زياد[٢٥٨]، وأمل دنقل[٢٥٩]. ويستخدم أمل بنية الأغنية نفسها عند كتابة قصيدته بالفصحى[٢٦٠]. وهذا هو ما يفعله أيضا محمد عفيفى مطر فى قصائد عدة له.[٢٦١]

ويؤكد البياتى نفسه أنه استخدم مضمون أغنية من أغانى الفلامنكو سمعها فى مدينة الغجر بجوار قصر الحمراء[٢٦٢].

لكن علينا أن نلفت الانتباه هنا إلى أن هذه التقنيات يمكن أن تكون قد وصلت إلى الشعراء العرب عن طرق أوروبية أخرى.

سادسا: المسرح، بين لوركا وصلاح عبد الصبور:

١ ـ انتظار «الأميرة» وبنات «برناردا»:

فى مسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور نشعر بوطأة الزمن من خلال حوار يدور بين وصيفتين من وصيفات الأميرة. إن طول الانتظار والظروف المحيطة به تجعلنا نعتقد بوجود مشابهات بين هذا المشهد وبعض المظاهر بعينها فى «بيت برناردا ألبا»، لنقرأ أولا هذا المشهد:

«الوصيفة الأولى:
خمسة عشر خريفا مذ حملتنا فى العربة
من بين حقائب ماضيها.
الوصيفة الثانية:
خمسة عشر خريفا مذ فارقنا قصر الورد
ونزلنا فى هذا الوادى المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد
كتصاوير الرعب.
الوصيفة الأولى:
هل حملتنا قسرا؟
كنا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور
ولذلك أحببنا أن نصحبها.
الوصيفة الثانية:
خدعتنا الأحلام
الوصيفة الأولى:
هى أيضا قد خدعت
ما الوقت الآن؟»[٢٦٣]

وعلى الرغم من التباين الكبير فى تناول الموضوع فإن هذا المشهد يضم عناصر شبيهة بتلك التى عرضت فى «بيت برناردا ألبا». وأول عنصر هو ذلك الانتظار الطويل الذى تعيشه

الوصيفات ، الذى يذكرنا بانتظار بنات برناردا . والعنصر الثانى يتمثل فى تلك الرغبة العارمة فى الوصول إلى الحب ، التى عبر عنها الجانبان . وفى المقام الثالث يأتى التشابه فى المكان الذى حبست فيه الوصيفات وبنات برناردا . فأما الأوليات فنى هذا الوادى الجدب ، الذى تسكنه أشجار السرو التى تبدو كأنها أشباح ؛ وهى فى هذا رمز ذلك الموت الروحى والعاطفى الذى تعانى منه الوصيفات . وأما بنات برناردا فمحبوسات فى بيت الأم ، تحت أشجار سرو من نوع آخر يظللها موت الأب وجو الحداد الذى يجب أن يستمر ثمانى سنوات . ويمكننا ـ إلى جانب ذلك ـ أن نجد فى شخصية الأميرة معادلا لبرناردا ، وبخاصة فى موقف الأولى من وصيفاتها وموقف برناردا من بناتها .

إن انتظار الأميرة ووصيفاتها ، وثقتها فى أن السمندل أميرها المنتظر لابد أن يجىء ، تشبه ثقة أديلا فى أن بيبى الرومانو لابد أن يأتى من أجلها،وأنها سوف تكون زوجته . لكننا نلاحظ أن انتظار بنات برناردا انتظار مثمر ، يتميز بالإيجابية أكثر من انتظار الوصيفات . فبينما يشغل البنات وقتهن بالحياكة والتطريز وإعداد «الشوار» فإن الوصيفات يقمن بتمثيل مشاهد تؤكد عودة الرجل المنتظر . ويؤكد هذا الرأى أن الوصيفة الثالثة تصف هاتين الوصيفتين بالكسل والثرثرة وترك العمل :

«امرأتان كسولان
تدعان لى العمل الشاق ، وتنطلقان إلى الثرثرة
كما تنطلق المهرة للبغل »[٢٦٤]

وبعد انتظار طويل يصل السمندل «الأمير المنتظر» إلى الأميرة،ولم تكد الأميرة تصدق عينيها فى البداية ، وحينما تقرر العودة إليه يقتله القرندل الذى يمثل قوة القدر الذى يضع العقبات فى سبيل تحقق السعادة . ويبدو لنا هذا القرندل كما لو كان يد برناردا المنفذة لحكم القدر ، التى ادعت قتل بيبى الرومانو الذى انتظرته بنات برناردا زمنا طويلا ، مثلما انتظرت الأميرة ووصيفاتها السمندل . وبعد ذلك يأتى انتحار أديلا فتؤكد برناردا أن ابنتها ماتت عذراء :

«احملوها إلى حجرتها وألبسوها ملابس الفتيات . لا يقولن أحد شيئا ؛ لقد ماتت عذراء »[٢٦٥].وتبدو الجنازة كما لو كانت زفافا وعرسا . ولعلنا نجد نظيرا لهذا كله فى عودة الأميرة محبطة إلى قصرها وخدمها وحشمها لكى تكون امرأة وأميرة ، ولكن دون رجل[٢٦٦] ، إنه نوع آخر من الانتحار .

٢ ـ «بعد أن يموت الملك» و «يرما» :

وقضية العقم ومحاولة التغلب عليه قضية أساسية فى مسرحيتى «يرما» للوركا و «بعد أن يموت الملك» لصلاح عبد الصبور . فنحن نرى الملكة وقد ألحت عليها فكرة الإنجاب فيجارى الملك مشاعرها،ويخترعان طفلا وهميا يدور حوله كل حديثهما . ولكنهما يفيقان من هذا الحلم بمجىء موسيقى الليل المسحورة ، فيصطدمان بالحقيقة المرة الأليمة ، وهى أنه ليس لديهما طفل ، وتصيح الملكة على طريقة «يرما» :

«الطفل !
إنك تدرى أنا لا نملك طفلا
....
ليس لنا طفل !
ليس لنا طفل !
(تبكى) »[٢٦٧]

ويبدو لنا تصرف الملك فى هذا الموقف شبيها بموقف «خوان» زوج يرما الذى لا يشغله أن يكون له أطفال ، لكنه سعيد مع زوجته على هذه الحال . كذلك يرد الملك على الملكة قائلا :

«ليس لنا طفل ! لكن ماذا نصنع بالطفل
حرمتنا إياه الأقدار ، فعشنا طيرين طليقين
سعيدين »[٢٦٨]

لكن الأمر يختلف شيئا ما حين تطلب الملكة من الملك أن يدعها تختار لها عشيقا يستطيع أن يهبها الطفل ، على عكس يرما التى لم تفكر قط فى خيانة زوجها . ومع ذلك فإن الخيطين يلتقيان فى موت الملك وخوان ؛ حيث نرى «يرما» ـ وقد ملأها اليأس ودفعتها غريزة الأمومة ـ تقتل زوجها . إن فكرة إنجاب الطفل التى هيمنت على حياة يرما هى التى قضت على خوان بالموت . وبالطريقة نفسها نرى الفكرة نفسها ولكن بصورة أكثر تجريدا ، ونعنى بذلك أن رغبة الملكة فى أن يخصبها رجل آخر هى التى تقتل الملك :

«الملكة :

هل تأمر لى بالطفل ؟

الملك :

أتأمل فى الأمر
(الملك يجلس عليه سيماء الإنهاك البالغ
ينظر أمامه ، ثم يقول محدقا فى الفراغ)
هل جئت الآن ؟
كم كنت أريدك !

الملكة :

من ؟ الطفل ؟

الملك :

لا .. الموت »[٢٦٩]

لكن موت الملك يعنى خلاص الملكة وإمكان إنجاب الطفل ، على عكس «يرما» التى تعلن فى نهاية المسرحية أنها

قتلت ابنها . فالملكة تأمل فى المستقبل ، تقول لنفسها بعد أن تأكدت من موت الملك العقيم :

«سأنال الطفل .
سأنال الطفل ..
سأنال الطفل .. »(٢٧٠)

وبهذا الأمل ينتهى الفصل الأول وليس المسرحية كلها كما فى «يرما» . وتواصل مسرحية عبد الصبور مسيرتها بعد ذلك ، التى تختلف عن «يرما» . ولكننا حتى فى هذا نستطيع أن نلاحظ فى الفصلين التاليين بعض المشابهات بينها وبين بعض المشاهد فى «يرما» ؛ فالملكة فى بحثها عن الرجل الذى يهبها الطفل تلتقى بالشاعر . ونلاحظ أن دور الشاعر شبيه ــ فى جانب منه ــ بدور فيكتور مع «يرما» ؛ فالملكة كانت تشعر بأنوثتها أكثر مع الشاعر ، شأن يرما مع فيكتور ، وتتخذ لقاءاتهما من الطبيعة مسرحا لها ، هناك إلى جانب النهر .

خاتمة :

فى هذا البحث المقارن تتبعنا استعارات الأدباء العرب من أدب لوركا ، وخلصنا إلى تصنيفها على النحو التالى :

١ ــ تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا كانت وظيفتها تهيئة الجو الذى تدور فيه القصيدة . وأشرنا فى هذا الصدد إلى الخلافات بين ترجمة النص المقتبس لافتتاح العمل الأدبى وأصله عند لوركا . وكذلك تناولنا بالتحليل علاقته بالقصيدة التى أضيف إليها ، وتبينا أن هذه العلاقة لم تكن فى بعض الأحيان مسوغة ، أو كانت قليلة الاتصال بالموضوع .

٢ ــ تضمين الشعراء نصوصا من أدب لوركا ، تناولناها بالطريقة نفسها .

٣ ــ أما الجزء الثالث فدار حول اقتباس بعض الصور والعناصر اللوركوية ، مثل «الدم» الذى لاحظنا طوفانه الذى فاض على الشعر العربى الثورى ، وبخاصة صلته بالدم المراق فى فلسطين العربية ، وأعراس الدم التى يشهدها الناس فى كل لحظة . وبعد ذلك رأينا عنصر «الغجر» الذى ظهر فى إطار عناصر أخرى لوركوية حقا . ومن ثم رجحنا أن يكون استعارة من الشاعر الإسبانى . وتجسدت لنا هذه الفكرة فى ديوان «أغان غجرية» لحميد سعيد ، حيث تكثر الإشارات والعناصر الخاصة بلوركا .

ورأينا كذلك القمر ، وهو رمز مهم فى مؤلفات الشاعر الغرناطى ، إلى جانبه السكين والجواد أو الفرس ، ويظهر العنصران الأخيران فى شكلها الثورى الجديد .

كذلك كان ذكر غرناطة عنصرا يحمل إلينا دائما ذكرى شاعرها .

٤ ــ أما الجزء الرابع فاختص بالخيال والصور الفنية والتعبيرات الجزئية التى تشبه نظيرتها عند الشاعر الإسبانى ، ولكنها لا تقتضى ــ ضرورة ــ تلك الاستعارة التى تحدثنا عنها من قبل . ومن هذه الصور : «الأثداء المقطوعة» ، «والجناح المكسور» ، «والحطاب الذى يقطع الشجرة» ، «والناس بلا وجوه» ، «ونحيب القيثارة» ، «وقرطبة البعيدة الوحيدة» ، «واللون الأخضر» ، «والحرس الأسود» ، وهول دقات «الساعة الخامسة» ، وأخيرا قصيدة تدور حول «التماريت» .

٥ ــ ثم أشرنا بعد ذلك إلى بعض وجوه الشبه فى البناء الفنى وكيف أن الشعراء العرب استلهموا بعض الأشكال التى اهتم بها لوركا ، واضعين فى الحسبان التأثيرات التى وصلت إلى أدبنا العربى من الآداب الغربية الأخرى .

٦ ــ وفى نهاية هذا البحث خصصنا جانبا من المقارنات لمسرحى لوركا والشاعر المصرى صلاح عبد الصبور ، فتناولنا الشبه بين انتظار الأميرة وانتظار بنات برناردا ، ثم «بعد أن يموت الملك» و «يرما» .

وفى كلتا المسرحيتين أبرزنا وجوه الشبه الكلية والجزئية والتأثيرات العكسية ، أى الأمور التى خالفت فى سيرها نظيرتها عند لوركا . ولعل بعض هذه المواقف يمكن أن يكون من قبيل الاتفاق والمصادفة البحتة ، أو مجرد بقايا ذكريات كانت فى ذاكرة الشاعر ، فى اللحظة التى كتب فيها مسرحياته .

الهوامش :

(١) (Presencia de F. G. Lorca en la literatura árabe actual)

وقد نشر فى مدينة كويمبرا بالبرتغال :

(Actos do IV Congresso d'Estudios Arabes e Islamicos), Coimbra, 1968. Leiden, 1974.

ثم نشر فى كتابه :

(Exploraciones en Literatura Neoarabe). I. H. A. C., Madrid, 1977, pp. 33 - 54.

وقد ترجمنا هذا البحث إلى العربية ، ونأمل أن يرى النور قريبا .

(٢) ينوى الدكتور بيدرومارتينيث مونتابيث استكمال بحثه منذ ذلك التاريخ حتى أيامنا هذه.

(٣) نشر فى :
Estudios de Asia Y Africa, vol. XV, no 1, pp. 102-123. El colegio de México, 1980.
انظر ترجمة عربية لهذا المقال لمحمد عبد الله الجعيدى بعنوان : «العلاقات الأدبية الإسبانية العربية المعاصرة» فى : الأقلام (بغداد) السنة السادسة عشرة ، العدد الأول نوفمبر ١٩٨٠ . وانظر تعليقنا على هذه الترجمة : «الترجمات والجهود التى تذهب سدى ... جهود أخرى ضائعة» المقالة الثالثة فى : الأقلام . السنة السادسة عشرة . العدد الخامس ، أبريل ١٩٨١ . ص : ١٣٧ ـ ١٤١ .

(٤) الآداب (بيروت) ، السنة الثالثة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٦٥ ، ص : ٢٢ .

(٥) O. C, I, pp. 777-778.

(٦) Ibid, p. 778.

(٧) «الغصن الذى أرهقته الثمار» ، الفكر (تونس) السنة الحادية عشرة ، العدد العاشر ، يوليو ١٩٦٦ . ص : ٤٢ .

(٨) O. C, I, p. 448.

(٩) محمد المصمولى : «الغصن الذى أرهقته الثمار» الفكر (تونس) السنة الحادية عشرة . العدد العاشر . يوليو ١٩٦٦ ص : ٤٥ .

(١٠) الآداب (بيروت) ، السنة الحادية عشرة ، العدد الثانى . فبراير ١٩٦٨ . ص : ١٧ .

(١١) O. C, I, p. 313.

(١٢) O. C, I, p. 1. 088.

(١٣) محمد القبنى : «الصمت والأسى» . الآداب السنة السادسة عشرة . العدد الثانى . فبراير ١٩٦٨ . ص : ١٧ .

(١٤) دمشق ، ١٩٧٦ . ص : ٧٥ .

(١٥) O. C, I, p. 314.

(١٦) المحرر الثقافى (الرباط) العدد ٥١ ، ١ مارس ١٩٨١ .

(١٧) O. C, II, p. 207.

(١٨) ديوان السياب . «الجزء الأول» . ص : ٣٥٥ .

(١٩) O. C, I, p. 418.

(٢٠) ديوان السياب . الجزء الأول . ص : ٣٥٧ .

(٢١) O. C.I, p. 401.

(٢٢) Ibid, p. 401.

(٢٣) ديوان السياب . الجزء الأول . ص : ٣٥٧ ، حاشية رقم (١) .

(٢٤) O. C, I, p. 429.

(٢٥) «وسام على صدر الميليشيا» الآداب (بيروت) . السنة التاسعة عشرة ، العدد الأول . يناير ١٩٧١ . ص : ٦ .

(٢٦) المصدر نفسه : الموضع نفسه .

(٢٧) المصدر نفسه : حاشية رقم (١) .

(٢٨) (Una Mezquita de Cordoba) Cf., (Libro de los kasidas de Abū Tārek) Col. Alamo, Salamanca, 1. 976, p. 35.

(٢٩) O. C, I, p. 401.

(٣٠) «على الطرقات أرقب المارة» . بغداد ، ١٩٧٧ ، ص : ٣٢ .

(٣١) O. C, I, p. 489.

(٣٢) المصدر المذكور : ص : ١٧ .

(٣٣) الأرض والعيال ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص : ٣٧ . وقد ظهرت الطبعة الأولى من هذا الديوان فى عام ١٩٦٤ ، عام ازدهار ترجمات لوركا إلى العربية ، حيث نشرت ترجمة عدة مسرحيات له فى كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوى : «مسرحيات لوركا : عرس الدم ، يرما ، الإسكافية العجيبة» ، كذلك حظيت عرس الدم بترجمة أخرى صدرت فى العام نفسه للدكتور حسين مؤنس ، وعرضت بعض هذه المسرحيات وترجمت قصائد كثيرة له .

(٣٤) O. C, I, p. 525.

(٣٥) Ibid, p. 727.

(٣٦) ديوان عبد الوهاب البياتى ، الجزء الثالث ص : ٣٢٤ ، وقد ترجم القصيدة كلها الدكتور بيدرومارتينيث مونتابيث فى مجلة المنارة التى كان يرأس تحريرها فى مدريد :
Almenara, vol. 5-6, verano, 1. 974, pp. 216-217.

(٣٧) المصدر السابق : ص : ٢١٦ .

(٣٨) O. C, I, p. 727.

(٣٩) ديوان البياتى ، الجزء الثالث . ص : ٣٩٧ .

(٤٠) «البياتى ولوركا ، شاعران فى مملكة السنبلة» ـ حوار مع الشاعر (تحت النشر) .

(٤١) Wellek, René and Austin Warren : (Theory of Literature) A Peregrive Book Published by Penguin Books, p. 44.

(٤٢) البياتى ، عبد الوهاب : «مملكة السنبلة» . بيروت ١٩٧٩ ، من قصيدة : «إلى سلفادور دالى» ص : ١٨ .

(٤٣) ديوان البياتى ، الجزء الأول ، ص : ٦٠٥ .

(٤٤) المصدر نفسه ، الموضع نفسه .

(٤٥) «مصرع لوركا» فى كتابه : «كالرسم بالوهم» . الدار البيضاء ، ١٩٧٧ ، ص : ٥١ .

(٤٦) المصدر نفسه : ص : ٥٣ .

(٤٧) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ١٩٧ .

(٤٨) المصدر نفسه ، ص : ٤٣٥ .

(٤٩) «القتيل رقم ١٨» فى ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ، ص : ٣٤٤ ـ ٣٤٥ . ترجم هذه القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرومارتينيث مونتابيث :
Exploraciones. p. 53.

(٥٠) نفس المصدر : نفس الوضع

(٥١) «نداءات إلى صقر قريش» : ص : ١٥ ـ ١٦ . يعنون هذا الشاعر لاثنتين من قصائده بعناوين لوركيانية .

(٥٢) الديوان المذكور ص : ١٩ .

(٥٣) المصدر السابق ص : ٢١ .

(٥٤) المصدر السابق ص : ٢٣ .

(٥٥) المصدر السابق ص : ٢٤ .

(٥٦) المصدر السابق ص : ٢٥ ـ ٢٨ .

(٥٧) يشيع ذكر الدم أيضا فى ديوان شاعر آخر هو فؤاد الكحل : «حصار الحب والموت» ، دمشق ، ١٩٧٦ ، انظر على سبيل المثال الصفحات ٤٤ ـ ٥٧ .

(٥٨) ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ، ص : ٥٠٨ .

(٥٩) ديوان عبد العزيز المقالح . ص : ٢٤٧ .

(٦٠) ديوان البياتى ، الجزء الأول ، ص : ٦٤٢ .

(٦١) ديوان البياتى ، الجزء الثانى ، ص : ٣٢ ـ ٣٣ .

(٦٢) خالد أبو خالد : «قرطبة» فى «الآداب» السنة الثانية والعشرون ، العدد الثانى ، فبراير ١٩٧٤ ، ص : ١٠ .

(٦٣) محمد الشيخى : «غرناطة» فى : «المحرر الثقافى» (الرباط) ٢٤ / ٨ / ١٩٨١ ، ص : ٤ .

(٦٤) أمل دنقل : «تعليق على ماحدث» ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨ ، ص : ٩٧ .

(٦٥) «عندما يهاجر السنونو» ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص : ١٣ ، فى قصيدة : «رباعيات منسية على قبر الخيام» .

(٦٦) قبانى ، نزار : «مائة رسالة حب» ، بيروت . ١٩٧٠ ، ص : ٩١ .

(٦٧) ديوان درويش ، الجزء الأول ، ص : ٥٦٩ .

(٦٨) ديوان درويش ، الجزء الثانى ، ص : ٤٣٠ .

(٦٩) O. C, II, p. 588.

(٧٠) الديوان المذكور ص : ٤٣٢ .

(٧١) ديوان درويش ، الجزء الثانى ص : ٤٤١ ـ ٤٤٣ .
(٧٢) ديوان درويش ، الجزء الأول ص : ٥٥٥ .
(٧٣) ديوان درويش ، الجزء الثانى : ص : ٢٩٥ .
(٧٤) المصدر السابق ص : ٢٩٦ ـ ٢٩٧ . سوف نعود إلى تفصيل هذا الموضوع فى حديثنا عن «بكائية إغناثيو سانشيث ميخياس» .
(٧٥) الآداب (بيروت) السنة الثانية والعشرون ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧٤ ، ص : ٥٢ .
(٧٦) العلم الثقافى (الرباط) ، ٢٠ / ٨ / ١٩٧٦ ، ص : ١٢ .
(٧٧) قبانى ، نزار : «يوميات مدينة كان اسمها بيروت» بيروت . ص : ١٠٩ .
(٧٨) المصدر السابق : ص : ١١٠ .
(٧٩) ديوان بدر شاكر السياب ، الجزء الأول ، ص : ٤٩٧ .
(٨٠) بروتوكولات حكماء ريش ، القاهرة ١٩٧٧ . ص : ٧٦ .
(٨١) رباعيات نجيب سرور : ص : ١٨ .
(٨٢) الثورة (بغداد) ، ١١ / ٨ / ١٩٨٠ . ص : ١٢ .
(٨٣) ك الثقافى (الرباط) ، ٢٠ / ٨ / ١٩٧٦ ، ص : ١٢ .
(٨٤) «ويطرح النخل دما» ص : ٥٨ ـ ٦٥ .
(٨٥) الآداب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد ١٢ ، ديسمبر ١٩٧١ ، ص : ٢٩ .
(٨٦) المؤلف المذكور ص : ٦٥ .
(٨٧) «حسنية الغجرية» فى : «الآداب» ، السنة التاسعة عشرة ، العدد السابع يوليو ١٩٧١ . ص : ٢٥ .
(٨٨) «النجمة البربرية» فى الآداب ، السنة الثانية والعشرون ، العدد الأول ، يناير ١٩٧٤ . ص : ٣٧ .
(٨٩) «أن تأتى إذن بدء الأعراس» فى : الأقلام (بغداد) ، السنة الخامسة عشرة ، العدد الخامس ، فبراير ١٩٨٠ ، ص : ١٣٤ .
(٩٠) الآداب ، السنة الثانية والعشرون ، العدد الأول ، يناير ١٩٧٤ . ص : ٣٧ .
(٩١) «قصائد من دار الفقراء» فى : الآداب ، السنة العشرون ، العدد الحادى عشر ، نوفمبر ١٩٧٢ ص : ٤٢ .
(٩٢) «حفريات ناتئة فى جزيرة النكود» فى : «العلم الثقافى» ٩ / ٢ / ١٩٧٣ . ص : ٦ .
(٩٣) «الجوع والقمر» ، دمشق ١٩٧٢ ، ص : ٩٩ ـ ١٠٢ .
(٩٤) الآداب ، السنة العشرون ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧٢ ، ص : ٤٣ .
(٩٥) ديوان توفيق زياد ، ص : ٥٠٧ .
(٩٦) «صورة للسهروردى المقتول فى شبابه» فى : «مملكة السنبلة» ص : ٦١ .
(٩٧) ديوان البياتى ، الجزء الثالث ، ص : ٢٢١ ـ ٢٤٢ .
(٩٨) نفس المصدر ص : ٢٣١ ، يظهر الغجر فى القصيدة نفسها مرة ثانية . ص : ٢٣١ .
(٩٩) نفس المصدر ص : ٢٣٥ ـ ٢٣٦ .
(١٠٠) نفس المصدر ص : ١٩٠ .
(١٠١) نفس المصدر ص : ١٩٩ .
(١٠٢) ديوان البياتى ، الجزء الثالث ، ص : ٣٤٦ . ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث فى :

Exploraciones... p. 89.

حيث يترجم «الزنابق» بـ «Azucenas» (السوسن) .
(١٠٣) المصدر نفسه ، ص : ٣٤٨ .
(١٠٤) انظر : عبد الكريم الناعم : «تنويعات على تراالجرح» . دمشق ١٩٧٩ ، ص : ٦٤ . وسعيد العوينسانى : «ثلاث قصائد» فى : الأقلام ، السنة الخامسة عشرة ، العدد الخامس ، فبراير ١٩٨٠ ، ص : ١٤٢ . وأحمد سليمان الأحمد : «نوافذ البروج المضاءة» ، دمشق ١٩٧١ ، ص : ٤٠ .
(١٠٥) ديوان عبد العزيز المقالح ص : ١٢ .
(١٠٦) المصدر نفسه ص : ٦٢٣ .
(١٠٧) رسائل قادش (بيروت) ١٩٧٤ ، ص : ٢٧ . وفى موضوع آخر تذكر الكاتبة موسيقى الغجر ص : ٢١ و ٣٥ .
(١٠٨) محمد الصباغ : «مصرع لوركا» من كتابه : «كالرسم بالوهم» (الرباط) يناير ١٩٧٧ ص : ٥٣ . يقول عن أم الشاعر : «غجرية عجوز ، ترتق بخيوط أشفارها خروم زفراتها ، وتهفو إلى دير ، يقول بأجراس ابتهالاته للسماء كلمات كبيرة على لهواتها تتشقق السماء» .
(١٠٩) أحمد صبرى : «أغنية أندلسية» وتأتى تحت عنوان أشمل : «لازلنا لم نمت يا لوركا» فى ديوان : «أعدائى خوفه ومات» . طبع ونشر الدار المغربية . الدار البيضاء . مايو ١٩٦٧ ، ص : ٦٢ .
(١١٠) جهاد جميل الجيوسى : «حسنية الغجرية» فى : «الآداب» السنة التاسعة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧١ . ص : ٢٥ .
(١١١) محمد الشيخى : «غرناطة» فى : المحرر الثقافى ، ٢٤ / ٨ / ١٩٨٠ . ص : ٤ .
(١١٢) حميد سعيد ، ديوان الأغانى الغجرية ، بيروت ١٩٧٥ .
(١١٣) المصدر السابق ص : ٧٦ ـ ٧٧ .
(١١٤) المصدر السابق ص : ٣٧ .
(١١٥) المصدر السابق ص : ٦٢ .
(١١٦) «غرناطة» ، فى : «ديوان الأغانى الغجرية» ، ص : ٢٠ ـ ٢٢ . ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث فى :

Almenara, 5-6, verano, 1. 974, p. 225.

(١١٧) المصدر السابق ص : ٥٠ ـ ٥٣ .
(١١٨) المصدر السابق ص : ٥٠ ـ ٥٢ .
(١١٩) المصدر السابق ص : ٣٣ ـ ٣٤ .
(١٢٠) المصدر السابق ص : ٣٤ .
(١٢١) المصدر نفسه : الموضع نفسه .
(١٢٢) المصدر نفسه : ص : ٩ ـ ١٣ . ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث :

O. C., pp. 226-228.

(١٢٣) نفس المصدر ص : ١٣ .
(١٢٤) نفس المصدر ص : ١٠ .
(١٢٥) نفس المصدر ص : ١٠ ـ ١١ .
(١٢٦) نفس المصدر ص : ١٢٦ .
(١٢٧) نفس المصدر ص : ٤٠ .
(١٢٨) نفس المصدر ص : ٣٨ .
(١٢٩) نفس المصدر ص : ٨٢ .
(١٣٠) نفس المصدر ص : ٤٢ ـ ٤٩ . عنوان القصيدة : «موشحة أندلسية» .
(١٣١) أحمد الحوتى : «إنها الدلتا ترفك فانتظر» فى : البيان (الكويت) العدد ١٧٣ ، أغسطس ١٩٨٠ ، ص : ١٧٣ .
(١٣٢) ديوان البياتى ، الجزء الأول ص : ٦٠٨ .
(١٣٣) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ٤٩٧ ـ ٤٩٨ .
(١٣٤) ديوان المقالح : ص : ٥٠٦ ـ ٥٠٧ .
(١٣٥) ديوان درويش ، الجزء الثانى ، ص : ١٧٢ ـ ١٧٣ .
(١٣٦) المصدر المذكور : ص : ٧٧ .
(١٣٧) نداءات إلى صقر قريش : ص : ١٦ .
(١٣٨) على أحمد سعيد (أدونيس) : «مفرد بصيغة الجمع» بيروت ، ص : ٤٤ .
(١٣٩) O. C, II, pp. 592-598.
(١٤٠) المصدر المذكور ص : ٢٩٦ .
(١٤١) المصدر المذكور ص : ٣٢١ .
(١٤٢) ديوان درويش ، الجزء الثانى ص : ١٦٠ .
(١٤٣) يتحدث الطمى ، القاهرة ، ص : ٤٢ ـ ٤٤ .
(١٤٤) نفس المصدر ص : ٤٢ .
(١٤٥) نفس المصدر ص : ٤٧ ـ ٥٠ .
(١٤٦) نفس المصدر ص : ٣٩ ـ ٤١ .
(١٤٧) ديوان البياتى ، الجزء الأول ص : ٦٤٣ ـ ٦٤٤ .
(١٤٨) ديوان البياتى ، الجزء الأول ، ص : ٣٠٧ والجزء الثالث ص : ١١ .
(١٤٩) ديوان البياتى ، الجزء الأول ، ص : ٣٥٩ .
(١٥٠) المصدر نفسه ص : ٣٦٠ .
(١٥١) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص : ٤٠٤ .
(١٥٢) ديوان البياتى ، الجزء الثالث ، ص : ٣٨٧ .
(١٥٣) جهاد جميل الجيوسى : «حسنية الغجرية» فى : الآداب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧١ .
(١٥٤) ديوان درويش ، الجزء الأول ، ص : ٢٤٨ .
(١٥٥) المصدر السابق ص : ١٩١ ـ ١٩٣ .
(١٥٦) المصدر السابق ص : ٤٥ .

(١٥٧) المصدر السابق ص : ٢٩٩ .
(١٥٨) ديوان البياتى ، الجزء الثانى ص : ٢٩٦ .
(١٥٩) ديوان البياتى ، المجلد الأول ، ص : ٦٥٣ .
(١٦٠) المصدر نفسه ، ص : ٦٤١ .
(١٦١) المصدر نفسه ، ص : ٦٥١ – ٦٥٢ .
(١٦٢) ديوان البياتى ، الجزء الثانى : ص : ٢٩٩ .
(١٦٣) O. C, I, p. 406.
يذكر لوركا السكاكين فى القصيدة نفسها حيث يقول : «كقطعة من الحرير ، مزقتها عشر سكاكين» .
(١٦٤) ديوان سميح القاسم ، بيروت ١٩٧٣ ، ص : ١٧٥ – ١٧٧ .
(١٦٥) ديوان محمود درويش ، الجزء الثانى ص : ١١٠ – ١١١ .
(١٦٦) المصدر نفسه ص : ٩٩ .
(١٦٧) ديوان درويش ، الجزء الأول ص : ٥٠٣ .
(١٦٨) المصدر السابق ص : ٥٤٧ – ٤٦٢ .
(١٦٩) المصدر السابق ص : ٣٨٦ .
(١٧٠) المصدر السابق ص : ٤٣٢ – ٤٣٥ و٤١٦ – ٤١٧ .
(١٧١) انظر المصدر السابق : الصفحات : ١٠٩ ، ٤١٤ ، ٤٦٩ ، ٥٢٩ وديوان درويش ، المجلد الثانى ، الصفحات : ٨٠ ، ٢٥٤ ، ٢٦٥ ، ٢٨١ ، ٣٢٣ ، ٣٤٩ ، ٣٥٤ ، ٤٧٨ .
(١٧٢) العهد الآتى ، بيروت ١٩٧٥ ص : ٩٣ .
(١٧٣) ديوان عبد العزيز المقالح ص : ٦٠٤ – ٦٠٥ .
(١٧٤) كتاب الانتظار . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٤ . ص : ٢٤ – ٢٥ .
(١٧٥) الآداب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧١ ، ص : ٤٥ .
(١٧٦) ديوان البياتى ، الجزء الأول ص : ٣٥٩ .
(١٧٧) «الشعر وأجراس العودة» فى الآداب ، السنة السادسة عشرة ، العدد الثانى فبراير ١٩٦٨ ، ص : ٣٧ .
(١٧٨) ديوان البياتى ، الجزء الثانى ص : ٣٥١ .
(١٧٩) المصدر نفسه ص : ٣٣٤ – ٣٣٧ .
(١٨٠) «وسام على صدر الميليشيا» فى الآداب . السنة التاسعة عشر ، العدد الأول ، يناير ١٩٧١ ، ص : ٧ .
(١٨١) المصدر نفسه ، الموضع نفسه .
(١٨٢) المصدر نفسه ، الموضع نفسه ، الهامش رقم ٣ .
(١٨٣) ديوان البياتى ، الجزء الأول ، ص : ٦٥١ – ٦٥٢ .
(١٨٤) ديوان عبد العزيز المقالح : ص : ٥٧١ .
(١٨٥) «مرثية الفارس موسى بن بيروت» فى : الثورة ٧ / ٨ / ١٩٨٠ ، ص : ٥ .
(١٨٦) ديوان المقالح : ص : ٦١٩ ، ٦٢٠ .
(١٨٧) المصدر السابق ص : ٦٣٠ – ٦٣١ .
(١٨٨) ديوان درويش الجزء الأول ص ٢٦٦
(١٨٩) ترجم الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث بعض هذه القصائد فى كتابه «أغان عربية جديدة إلى غرناطة» :
(Nuevos Cantos arabes a Granada)
وقد نشر أولا فى سلسلة :
(Encuentro : Documentos Para el entendimiento islamo - cristiano, Serie D : Islam espanol, no. 88 - 89, Madrid, agosto - septiembre, 1. 979).
ثم نشر الكتاب بعد ذلك بعام واحد فى طبعة أنيقة غالية .
(١٩٠) محمد الأسعد : «لوركا» فى : الأقلام . السنة الخامسة عشرة ، العدد الثامن ، مايو ١٩٨٠ ص : ٤٦ .
(١٩١) ديوان المقالح : ص : ٥٥١ .
(١٩٢) المصدر السابق : ص : ٥٥٢ .
(١٩٣) المصدر السابق : ص : ٥٤٠ .
(١٩٤) قراءة ثامنة . ص : ٥٨ .
(١٩٥) انظر : المحرر الثقافى ٢٤ / ٨ / ١٩٨٠ .
(١٩٦) «فكي عقالك واتبعيني ياغرناطة» فى : العلم ٢٩ / ٨ / ١٩٧٥ ص : ٥ .
(١٩٧) فى الآداب ، السنة العشرون ، العدد الخامس ، مايو ١٩٧٢ ، ص : ٩٤ – ٩٥
(١٩٨) المصدر السابق ص : ٩٥ .
(١٩٩) ديوان البياتى ، الجزء الثانى ، ص : ٣٣٣ – ٣٣٤ .
(٢٠٠) أحمد بلحاج آيت وارهام : «ثلاث قصائد» فى : العلم الثقافى ٣١ / ١٠ / ١٩٧٥ ص : ١٠ .
(٢٠١) أحمد صبرى : «لازلنا لم نمت يالوركا» فى : «أهدانى خوخة ومات» الدار البيضاء ، ١٩٦٧ ، ص : ٦٢ .
(٢٠٢) الحوار الذى أشرنا إليه من قبل : «البياتى ولوركا ، شاعران فى مملكة السنبلة» مدريد فى ١٣ / ٨ / ١٩٨١ .
(٢٠٣) انظر ما سبق من هذا البحث .
(٢٠٤) «رؤيا فى عام ١٩٥٦» ، فى : ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ٤٢٩ – ٤٤١ .
(٢٠٥) المصدر السابق : ص : ٤٣٦ .
(٢٠٦) ديوان البياتى ، الجزء الثالث ص : ٢٩٩ .
(٢٠٧) المصدر السابق ص : ٣٣٤ – ٣٣٥ .
(٢٠٨) المصدر السابق ص : ٢٣٧ – ٢٣٨ .
(٢٠٩) ديوان البياتى ، الجزء الثانى ، ص : ٣٣٢ – ٣٣٧ .
(٢١٠) المصدر السابق : ص : ٣٣٥ .
(٢١١) O. C, I, p. 389.
(٢١٢) «الفرح ليس مهنتى» . دمشق ١٩٧٠ . ص : ١٠٠ – ١٠١ ، أما القصيدة فتحمل عنوان «الغابة» .
(٢١٣) ديوان البياتى ، الجزء الثانى ص : ١٦١ – ١٦٢ .
(٢١٤) المصدر السابق ص : ١٦٢ .
(٢١٥) المصدر السابق ، الجزء الأول ص : ٤٤٤ .
(٢١٦) ديوان نزار قبانى ، الجزء الأول ص : ٥٥٧ .
(٢١٧) ديوان سميح القاسم ص : ١٧٥ – ١٧٦ .
(٢١٨) ديوان درويش ، الجزء الأول ص : ١١٦ .
(٢١٩) «الخواجه لامبو العجوز مات فى إسبانيا» فى : «الزحمة» ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٦ ، والقصيدة تحمل تاريخ ١٩٦٤ .
(٢٢٠) ديوان سميح القاسم ص : ٧٢٤ .
(١٢١) كتاب الانتظار ص : ٧٢ .
(٢٢٢) ديوان درويش الثانى ص : ١١٠ – ١١١ .
(٢٢٣) المصدر نفسه ص : ١١٨ – ١١٩ .
(٢٢٤) المصدر نفسه ص : ١٣٩ – ١٤٠ .
(٢٢٥) المصدر نفسه ص : ٥٤٥ – ٥٥٠ . قارن هذه القصيدة بقصيدة لوركا : «حكاية تسرى فى الكرى» .
(٢٢٦) ديوان درويش ، الجزء الأول ، ص : ٥٧٤ – ٥٨٠ .
(٢٢٧) يتحدث الطمى . ص : ٣٩ – ٤١ .
(٢٢٨) تلويحات الأيدى المتعبة . دمشق ١٩٧٠ ، ص : ١٥٥ – ١٧٦ .
(٢٢٩) الآداب ، السنة الثانية والعشرون ، العدد السادس ، يونيو ١٩٧٤ ، ص : ١٦ .
(٢٣٠) انظر ما سبق هذا البحث .
(٢٣١) نشكر المؤلفه التى مكنت لنا الاطلاع على هذه القطعة الأدبية . وقد أكدت لنا أنها تنوى نشرها ضمن الطبعة الثانية لكتابها : «رسائل قادش» .
(٢٣٢) انظر ما سبق من هذا البحث .
(٢٣٣) ديوان درويش ، الجزء الثانى ص : ٣١٨ – ٣١٩ .
(٢٣٤) ديوان البياتى ، الجزء الأول ، ص : ٤٨٣ .
(٢٣٥) المصدر نفسه ص : ٦٠٥ . ترجم هذه القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث فى :
Exploraciones... p. 49.
(٢٣٦) O. C, I, p. 426.
(٢٣٧) «إلى بلهوانات المسرح» ، فى : الآداب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧١ . ص : ٤٥ .
(٢٣٨) «لوركا» فى : الأقلام ، العدد الثامن ، السنة الخامسة عشرة ، مايو ١٩٨٠ ، ص : ٤٧ .
(٢٣٩) «كالرسم بالوهم» : ص : ٥٣ .
(٢٤٠) «إشراقات» ، فى : العلم الثقافى ، العدد ٩٤٤ ، ٣٠ / ٤ / ١٩٧٦ ، ص : ٦ . عمود ١ .

(٢٤١) O. C, I, p. 428.
(٢٤٢) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ٤٧٠ ـ ٤٧١ .
(٢٤٣) ديوان البياتى ، الجزء الثانى ، ص : ٢٥٨ ـ ٢٦١ .
(٢٤٤) «سفر الخروج» فى «العهد الآتى» ، بيروت ١٩٧٥ . ص : ٢٠ ـ ٣٢ .
(٢٤٥) المصدر السابق ، ص : ٢٤ .
(٢٤٦) المصدر السابق ص : ٣٢ .
(٢٤٧) «الخبز» في : ديوان محمود درويش ، الجزء الثانى ، ص : ٥١٢ .
(٢٤٨) المصدر السابق ، ص : ٢٩٦ ـ ٢٩٨ .
(٢٤٩) «الخيل تعبر دارة التماريت» فى : الآداب ، السنة العشرون ، العدد الحادى عشر ، نوفمبر ١٩٧٢ ، ص : ٦٣ .
(٢٥٠) انظر الهامش السابق .
(٢٥١) O. C, I, p. 777.
(٢٥٢) «الشعر الحديث لماذا؟» فى : المجلة (القاهرة) ، العدد الثامن والتسعون ، أبريل ١٩٦٤ ، ص : ٤٨ .
(٢٥٣) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، «حياتى فى الشعر» ص : ٤٢
(٢٥٤) المصدر السابق ، ص : ٤٨٩ ـ ٤٩٥ .
(٢٥٥) ديوان السياب ، الجزء الأول ص : ٤٠٦ .
(٢٥٦) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى ص : ٥١١ ـ ٥٢٠ .
(٢٥٧) ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ص : ٢٩٤ ـ ٢٩٨ .
(٢٥٨) ديوان توفيق زياد ص : ٣٦٣ ـ ٣٧٨ .
(٢٥٩) «تعليق على ماحدث» ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص : ١٧ ـ ١٩ .
(٢٦٠) «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» ، بيروت ١٩٧٣ ، ص : ٢٠ ـ ٢٤ .
(٢٦١) «يتحدث الطمى» ، ص : ٢٩ ـ ٣٨ ، ٣٩ ـ ٤١ ، ٥١ ـ ٥٢ ، ٥٨ ـ ٥٩ .
(٢٦٢) ديوان البياتى ، الجزء الثالث ص : ٣٢٥ .
(٢٦٣) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص : ٣٥٦ ـ ٣٥٧ .
(٢٦٤) المصدر السابق ص : ٣٦٥ .
(٢٦٥) O. C, I, p. 882.
(٢٦٦) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثانى ص : ٤٤١ ـ ٤٤٤ .
(٢٦٧) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص : ٢٩٧ ـ ٢٩٨ .
(٢٦٨) المصدر السابق ص : ٢٩٨ .
(٢٦٩) المصدر السابق ص : ٣٠٥ ـ ٣٠٦ .
(٢٧٠) المصدر السابق ص : ٣١٠ .





المرايا المتجاورة : عرض ومناقشة

ت .س اليوت فى المجلات الأدبيه ١٣٩٣٩ ـ ١٩٥٢

كشاف المجلد الثالث

شكري محمد عياد

عرض ومناقشة

المرايا المتجاورة

دراسة فى نقد طه حسين

لجابر عصفور

يهدى الدكتور جابر عصفور كتابه «إلى الجامعة التى أنتمى إليها ... إلى الجامعة التى أحلم بها » . إهداء يحدد نبرة الكتاب من أول سطر إلى آخر سطر فيه ؛ فحتى التأليف فى العلم يحمل نبرة ويعبر عن موقف . وهذا الموقف يصدر عن طه حسين ولكنه لا يظل مرتبطًا بطه حسين . فاقتران اسم الجامعة باسم طه حسين حقيقة تاريخية لا يعرفها تلاميذ طه حسين فقط ، بل يعرفها خصومه أيضًا ، حين يجعلون هجومهم على طه حسين هجومًا على الجامعة . ولم يكن هذا الاقتران مقصورًا على دور الجامعة ودور طه حسين فى الحياة العامة ، بل كانت شخصية طه حسين داخل الجامعة جزءًا أساسيًا من كيانها ؛ كان أول عميد مصرى لأقدم كلية فى «الجامعة المصرية» الوحيدة آنذاك ، وكان مؤسس الجامعة المصرية الثانية وأول مدير لها . وما زال روح طه حسين يتردد فى جنبات الجامعة حتى الآن ، ولعله هو كل ما تملك من روح .

ونحن الذين تلمذنا مباشرة على طه حسين لا ننسى أننا كنا لا نعرف النظرة الحديثة إلى الأدب والبحث الأدبى إلا من خلال محاضراته وكتبه . لقد نمونا فى ظله ، وكلنا أخذ منه شيئا أو أشياء ، ومنا من أسرف فى تقليده لا كما يقلد المرء أستاذه بل كما يقلد الطفل أباه ، فإذا خرج إلى الحياة كان صورة من الأب ، تحتفظ بالقليل من فضائله والكثير من عيوبه .

والعجيب أن طه حسين ظل بعد موته كما كان فى حياته علمًا ورمزا ؛ فهاجمه أقوام ومجده أقوام ؛ وكأننا لم نتجاوز المرحلة الفكرية التى يمثلها طه حسين . وقليل هى تلك الدراسات التى استطاعت أن تتخلص من آثار الضجة التى أثارها طه حسين فى حياته وبعد موته . أذكر من أحدثها دراسة الدكتورين مارسدن جونز وحمدى السكوت التى قدما بها عملهما البيبليوجرافى المستوعب عن طه حسين ، ومحاضرات الدكتور حسين نصار فى جامعة الموصل عن طه حسين ، وقد نشرتها الجامعة فى كتيب حمل عنوان «دراسات حول طه حسين» . على أن هاتين الدراستين المختصتين قد تناولتا إنتاج طه حسين كله ـ من نقد وقصص وتاريخ ـ بالتحليل والتقويم ، فكأنهما ـ بالضرورة ـ انتقائيتان، ارتكزتا على نصوص معينة ، واتجهت أولاهما على الخصوص إلى إصدار الأحكام القيمية على أعمال طه حسين أكثر مما شغلت بوصف تلك الأعمال .

ولا شك أن الجانب الأقوى تأثيرًا بين أعمال طه حسين هو دراساته الأدبية ؛ وهى موضوع هذا الكتاب الكبير الذى قدمه

الدكتور جابر عصفور (٥٠٩ صفحة).

يحدد المؤلف فى مقدمته الموجزة (بالنسبة إلى غزارة ما تضمنته من أفكار) الأركان الثلاثة الأساسية فى كل بحث جدير بهذا الاسم: المشكلة التى يراد بحثها، ومنهج البحث، وطريقة المؤلف فى استخدام هذا المنهج. أما المشكلة فيعرفها كل من قرأ كتب طه حسين؛ فدراساته الأربع التى امتدت قرابة نصف قرن لم تسر فى خط منهجى واحد؛ فالبحث عن المؤثرات فى «ذكرى أبى العلاء» يقابله التركيز على لحظات الإبداع فى «مع المتنبى»، والشك الديكارتى فى «الأدب الجاهلى»، وكأننا أمام عدة نقاد لا ناقد واحد، أو أمام ناقد «يتنقل بين المناهج والنظريات... مثلما يتنقل المسافر بين العربات والمحطات». هذه عبارة الدكتور جابر عصفور نفسه؛ وهو يسوقها على سبيل التقرير لا التشكيك. ويزيد على ذلك فيشير إلى التغيرات المهمة التى طرأت على المناخ الفكرى فى مصر، وانعكست آثارها على إنتاج طه حسين النقدى. وكان يمكن لباحثنا أن يمسك بهذا الخيط وينميه فى سائر فصول الكتاب، فيتابع طه حسين فى رحلته الفكرية الطويلة «بين العربات والمحطات»، ولكن باحثنا لا يحب الطرق السهلة، وكأنى به يتمثل ـ مع طه حسين ـ ببيت أبى العلاء:

لا يرانى الله أرعى روضة سهلة الأكناف من شاء رعاها

وهو ـ مثل طه حسين أيضا ـ حرص على متابعة الفكر العالمى فى آخر منجزاته، وقد أصبح البحث التاريخى فى هذه الأيام بمحل الإهمال ـ إن لم يكن الزراية ـ فى البيئات النقدية المتقدمة، وعظمت الفتنة بالبنيوية وما تخلفه من تصور مريح لنظام كونى ثابت، بفضل إلحاحها على «البنيات الأساسية» للفكر والشعور والعمل. لذلك يعلن الباحث فى أول جملة من مقدمته:

> «يحاول هذا البحث التعرف على طبيعة الفكر النقدى عند طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التكوينية التى ينبنى بها هذا الفكر.

ويضيف:

> «بقدر ما يسعى هذا البحث إلى اكتشاف الخصائص النوعية لهذا الفكر فإنه يحرص على أن يتعامل معه بوصفه وحدة متكاملة، لا ينفصل فيها نظر عن تطبيق، ولا يتم التركيز فيها على جانب دون آخر، بل يتوجه البحث صوب كل اتجاه، ويتقصى كل مجال، ويتدبر كل تغير، ويتغلغل فى كل تنوع، للوصول إلى أساس تحتى، يرد التنوع إلى وحدة، والتغير إلى ثبات».

هكذا اختار الباحث الطريق الأصعب؛ وهو اختيار يثير الإعجاب حقا، ولكنه إعجاب ينطوى على نوع إشفاق.

فالباحث يعتمد على مسلمات ثلاث:

الأولى: أن ثمة صيغة أساسية يتمحور حولها كل فكر طه حسين. وهذه إحدى المسلمات الضرورية فى النظرية البنيوية. فاذا كانت هناك صيغ فكرية أساسية يعمل وفقها الذهن البشرى عموما، من الإنسان البدائى إلى عالم الإلكترونيات، كما يزعم لِڤى ستروس، فإنه لا شك مطلب هين أن نستكشف الصيغة الفكرية النوعية لمفكر واحد.

المسلمة الثانية: أن شتى جوانب الفكر تكون وحدة متلائمة الأجزاء. وهذه نتيجة مباشرة للمسلمة الأولى؛ فما دامت هناك صيغ أساسية للفكر، فإن هذه الصيغ تتمثل فى شتى جوانب هذا الفكر، ومن ثم لا يختلف جانب منها اختلافا جوهريا عن جانب آخر، بل يضىء كل جانب سائر الجوانب.

المسلمة الثالثة: وهى خاصة بفكر طه حسين النقدى ـ أن نقده النظرى لا ينفصل عن نقده التطبيقى (أو العكس)؛ ولذلك يجب التعامل مع هذين النوعين على أنهما «وحدة متكاملة».

فأما الإعجاب فلأن الوصول إلى الصيغة الواحدة، تحت كل هذه المتغيرات، يستلزم قدرا هائلا من عمليات التحليل والاختزال (كاختزال الكسور الجبرية). وأما الإشفاق فلأن تحليل الأفكار واختزالها لا يمكن ضبطها كما ينضبطان فى المقادير العددية أو الجبرية. ومن ثم ينزلق الباحث إلى إحدى نتيجتين: إما أن تكون الصيغة التى يتوصل إليها شديدة العموم، أو بديهية من بديهيات العقل، وإما أن يعتسف هذه الصيغة اعتسافا، ولو خالف كل معطيات الواقع، كما زعم لِڤى ستروس (أيضا) أن الطوطمية ليست صورة بدائية من التدين، ولا تنطوى على اعتقاد الجماعة بأنها تنتسب إلى حيوان ما، ولكنها نوع من التصنيف العلمى، تتمايز به الجماعات بعضها عن بعض!

فالمشكلة تنحصر فى علاقة الكلى بالجزئى، أو العام بالخاص، أو الصورى بالمتعين؛ إذ لا ينازع أحد فى قيمة التصورات الكلية، ولا الصيغ الأساسية من حيث هى نوع من هذه التصورات. أما الذى لا تطمئن إليه النفس، ولا ينهض عليه دليل، فهو الزعم بأن لهذه الصيغ الأساسية وجودا مستقلا، منفصلا عن الوقائع الجزئية. وهذا ما يستلزمه قول الباحث بوحدة الصيغة وثباتها؛ فلو كانت الصيغة الأساسية كامنة فى الواقعة الجزئية وداخلة فى تركيبها، لما صح القول بثبات تلك الصيغة. وأخرى، وهى أن القول بثبات الصيغة يقتضى أنها كانت موجودة، وكاملة، قبل أية واقعة من الوقائع الجزئية؛ وهو قول ظاهر السخف. وإذن فنحن نتعامل مع الصيغ الأساسية على اعتبار أنها تجريدات ذهنية، يضعها العقل البشرى لتنظيم الوقائع الجزئية والسيطرة عليها. ونرى البنيوية،

من هذه الناحية ، إحياء للفلسفة الواقعية القروسطية ، التى كانت ترى للمفاهيم المجردة وجودا واقعيًا خارج الذهن .

لاجرم يقع إعلان المؤلف عن منهجه هذا من نفوسنا موقع الإعجاب والإشفاق معا : الإعجاب لضخامة الجهد الذى يأخذه على عاتقه ، والإشفاق ألا يؤدى به هذا الجهد إلى نتيجة ذات قيمة . ولو أن المؤلف وضع قضيته الأساسية (أن هناك صيغة ثابتة لفكر طه حسين النقدى) فى شكل سؤال يمكن التوصل من خلال البحث إلى إيجابه أو نفيه ، بدلاً من هذه الجملة الجازمة التى استهل بها كتابه ، لكان البحث اختبارًا طيبًا لصدق هذه المسلمة البنيوية . ويزيد إشفاقنا حين نمضى فى قراءة المقدمة ، فيتبين لنا أن المؤلف واع لتأثير المتغيرات الفكرية والنفسية فى تشكيل فكر طه حسين النقدى ، ونشعر أن المؤلف قيد نفسه بالمنهج البنيوى ، مع كونه غير مقتنع به كل الاقتناع . ويمكن أن يبدو لنا الكتاب ــ من هذه الزاوية ــ مسرحية ذهنية تدور فى عقل المؤلف بين نزعتين عقليتين متعارضتين .

ولكننا ننحى هذا التأثير الفنى للكتاب كى نحصر اهتمامنا فى عالمه الفكرى . ونلاحظ أول شىء أن خطه البنيوى كان شكليا أكثر منه حقيقيا . فربما استراحت ضمائر البنيويين إلى التقسيم الثنائى للكتاب : مرايا الأدب ومرايا الناقد ؛ ففيه مراعاة لمبدأ «الطرفين المتقابلين» الذى تعتمد عليه البنيوية فى التحليل والتركيب ، وربما وجدوا فى الفصول الثلاثة التى يتألف منها كل قسم صورة من العملية التركيبية المتقدمة التى تجمع بين الطرفين المتقابلين فى مفهوم واحد . ولكن القضية البنيوية الأساسية ، وهى اكتشاف صيغة ثابتة لفكر طه حسين النقدى ، تسقط من مدخل الكتاب ، وينبىء عن سقوطها هذا العنوان المبتكر المشرق الذى يطالعنا على غلافه : «المرايا المتجاورة» . «فتجاور» المرايا ، أو غير المرايا ، لا يبشر بصيغة واحدة على كل حال . وسرعان ما يتبين لنا أن القضية التى طرحت بنيويا ، قد عولجت إجرائيا بأدوات علم الأسلوب وتحليل المحتوى . إن «الصيغ الأساسية» ــ فى أتم صورها ــ قوانين رياضية . وتحتاج هذه القوانين ــ فى العلوم الطبيعية ــ إلى أن تدعم «بنموذج» هندسى ، كما أن قوانين الانعكاس والانكسار فى الضوء تدعم بتمثيل الضوء بخطوط مستقيمة . والقانون والنموذج كلاهما لا يوجد فى الطبيعة ، ولكنهما وسيلتان لتفسير التغيرات الطبيعية والسيطرة عليها . والهدف النهائى لأى بحث بنيوى هو أن يصل إلى قوانين شبيهة ــ إلى حد ما ــ بالقوانين الطبيعية ، حتى ولو كانت قيمتها وصفية محضة . ولهذا تستعين الأبحاث البنيوية فى العلوم الإنسانية بالنماذج ، مثلها مثل العلوم الطبيعية .

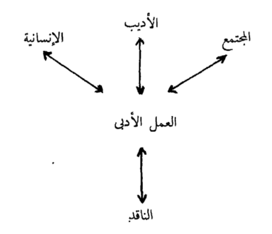
ولكن الدكتور جابر عصفور استعاض عن النموذج العلمى بتشبيه أدبى . ولم يأت بهذا التشبيه من عنده ، ولكنه استخرجه من نصوص طه حسين نفسها ؛ أى أنه اتبع إجراءً أسلوبيا فى البحث عن «الكلمة المفتاح» فى نص ما . وقد وجد هذه الكلمة فى تشبيه «المرآة» الذى «يستخدمه طه حسين ويلح على استخدامه لوصف الظواهر الثقافية بعامة والأدب بخاصة» (ص : ٢٢) . لذلك خصص لبحث دلالات هذا التشبيه «مدخلا» بلغت صفحاته الأربعين . ومع أنه اطمأن إلى اعتبار المرآة «عنصرًا تأسيسيا بالغ الأهمية فى نقد طه حسين» ، فقد تبين له من التتبع الدقيق لدلالات هذا التشبيه فى سياقاته المختلفة عند طه حسين ، ودلالاته فى النقد الأدبى عموما ، أنه لا يمكن حصره فى إطار نظرية واحدة (نظرية المحاكاة على وجه الخصوص) ، ولكن دلالته تختلف بحسب توظيفه فى كل نظرية ؛ إذ نصادفه لدى منظرى الكلاسية والرومنسية والواقعية بمعان مختلفة ، وإن كان الجذر المشترك بينها هو أن الأدب صورة عن أصل سابق عليه ؛ فربما كان هذا الأصل هو المجتمع (عند الواقعيين) أو العالم الداخلى للمبدع (عند الرومنسيين) أو الطبيعة (عند الكلاسيين) . أما عند طه حسين فدلالة «المرآة» تجمع بين هذه التصورات المتعارضة ، وتحاول التوفيق بينها على نحو ما .

وبناء على تحليل المؤلف نفسه يمكننا القول بأن تشبيه المرآة لدى طه حسين على الخصوص ــ يخفى عددًا من الدلالات المختلفة ــ بل المتعارضة أحيانا ــ عن طبيعة الأدب . وإذن فكيف يصح اعتباره «عنصرًا تأسيسيًا» ؟ ولعلنا نتساءل عما يقصده المؤلف ــ بالضبط ــ بهذا العنصر التأسيسى ، وهل يقربه من «الصيغة التكوينية» التى افترض أنها موجودة فى نقد طه حسين ، وأن بحثه سيكون محاولة لاكتشافها ؟ أليس الأقرب إلى الواقع أنه حين لاحظ أهمية هذا التشبيه ــ التى ترجع إلى تكراره من ناحية ، وإلى وظائفه المركزية من ناحية أخرى ــ وضع يده على «مفتاح» جيد لفهم فكر طه حسين النقدى ، وأنه حين حلل دلالة هذا التشبيه استطاع أن يحدد مجموعة من الأسئلة ــ ولعله أثار معظمها ضمنا ــ سوف يرتكز عليها التحليل الكيفى لمحتوى فكر طه حسين النقدى ، وهو ــ فى نظرنا ــ أنسب وصف للعمل الذى يقوم به المؤلف فى قسمى الكتاب ؟ .

فلو سلك الكتاب الإجراء العادى فى «تحليل المحتوى» لكان عليه أن يحصى عدد المرات التى ورد فيها تشبيه المرآة للدلالة على تصوير الأدب للمجتمع ، وتلك التى ورد فيها للدلالة على تصويره لذات المبدع ، ثم تلك التى تشير إلى تصوير الطبيعة أو الإنسانية ، واستخلص من هذه القيم الكمية نتيجة تتعلق بترجيح نظرية على نظرية ، أو غلبة نظرية معينة على كتاب دون كتاب . وكذلك الحال بالنسبة إلى تشبيه النقد بالمرآة ، مع ما يمكن أن تنطوى عليه الدلالات المختلفة للتشبيه فى الحالتين من مسائل فرعية تعالج بالطريقة نفسها . ولكننا نشك فى قيمة النتائج التى يمكن الحصول عليها بهذه الطريقة . حقا إنها تجيب عن أسئلة محددة ، ولكن هذا التحديد نفسه

يبعدها عن الطبيعة المركبة للإنتاج الفنى او الفكرى . اما لمادا نعد المنهج الذى اتبعه الباحث فى دراسة نقد طه حسين نوعًا من «تحليل المحتوى» وليس قراءة عادية أو تفسيرًا عاديا ، فلسببين : أولهما أن البحث شديد الالتصاق بالمادة ؛ فهو يتحرك «من نصوص طه حسين وإليها» - كما يقول المؤلف . والسبب الثانى أنه يستوفى المادة جمعًا وتصنيفاً ، ثم لا يضيف إليها من خارجها إلا ما يوضح أو يؤكد المعانى المستخلصة منها ، سواء أكانت هذه الإضافات من إنتاج طه حسين الإبداعى أم من إنتاج غيره . وإلى هذين السببين ترجع سلامة منهج الكتاب ؛ فهو بحث موضوعى كأحسن ما نتمنى فى الأبحاث الأدبية ، ومع ذلك فإن موضوعيته لا تعنى الجفاف أو الوقوف عند الظواهر السطحية ؛ فالمؤلف ينطلق من ملاحظاته الجزئية على النصوص إلى تفسيرات كلية لطبيعة الإنتاج النقدى عند طه حسين ؛ وهو ما يغلب على القسم الثانى بوجه خاص . وإذا كانت هذه التفسيرات الكلية قاصرة عن درجة «الصيغة الأساسية» التى افترض وجودها فى بداية بحثه ، فما ذلك - فى تقديرنا - إلا لأن نقد طه حسين لا يرتكز على «صيغة أساسية» لها قدر من الوضوح والتحديد يكفى لأنْ تكون أداة صالحة لتقييم فكر طه حسين النقدى ، أو حتى لفهمه .

وقبل أن ننتقل إلى الحديث عن هذه التفسيرات بشىء من التفصيل نرى من المفيد أن نتوقف عند الصفحات الأخيرة من المدخل ؛ لأن المؤلف يعلن فى هذه الصفحات تخليه عن فرضيته البنيوية ، وإن ظل واقعًا تحت وهم المحافظة عليها . وهو وهم ناشىء عن عدم الوضوح فى تحديد الوظيفة التى يقوم بها تشبيه المرآة فى حركية البحث . فهو يحاول التمسك به على أنه يحقق شروط «الصيغة الأساسية» فى بحث بنيوى ، مع أنه ليس أكثر من «مفتاح» أسلوبى ، كما سبق أن بينا . والحقيقة أن المؤلف لم يقصر فى البحث عن صيغة أكثر تحديدًا من ذلك التشبيه المتعدد المعانى . وكان بنيويا مخلصًا حين وضعها فى هذا الشكل التخطيطى :



وبعد شرح مفصل لهذا التخطيط (لا يتسع هذا المقال لإعادته ، ويستطيع من أراد أن يراجعه لدى المؤلف) يخلص إلى النتيجة الآتية :

«ولكن يبقى السؤال الملح عن مدى توافق الصيغة التوفيقية التى ألف بها هذا الفكر بين تعارضات وتناقضات لافتة ، سنتبينها تفصيلا فيما بعد . لقد أشرت إلى أن الصيغة التوفيقية - عند طه حسين - لم تكن **صيغة جدلية** (إبراز الكلمات من عندى) ، بمعنى أنها لم تقم على التركيب الجدلى الذى يولد من المتناقضات مركبات جديدة ، تتجاوز التناقض وترفعه فى آن . وإنما كانت الصيغة تعتمد على التبسيط المفهومى من ناحية ، والتجاور المكانى من ناحية ثانية . أما التبسيط المفهومى فإنه يتوقف عند العبارات العامة عن التصورات ، فلا يتعمق جذرها المعرفى ، أو يؤصل تأصيلاً حاسمًا طابعها الوظيفى . ولذلك نسمع - فى نقد طه حسين - عن «البيئة» و«العصر» - مثلا - كما نسمع عن «المجتمع» و«الحياة» ، دون أن نكتشف فارقا حاسما بين هذه الألفاظ ، التى لاتطرح بوصفها دوال محددة المدلول ، فتقترن بمفاهيم متأصلة ، بل تطرح بوصفها دوال عامة ، تشير إلى مدلول بالغ المرونة ، أشبه بالهيولى التى تتجسد - فى كل حال - على نحو مختلف ، يخضع إلى المناسبة التى يفرضها عمل أدبى ، أو يقود إليها النقاش ، بغض النظر عن التضارب» (ص : ٥٧)

أين هذه «الهيولى التى تتجسد فى كل حال على نحو مختلف» من ذلك «الأساس التحتى» ، الذى «يرد التنوع إلى وحدة ، والتغير إلى ثبات»؟ إن التقرير الأخير قد ألغى الوعد القديم ، حين تبين أنه مستحيل التحقيق . ولكن المؤلف لا يريد الاعتراف بذلك ؛ فهو يفر - مرة أخرى - إلى تشبيه المرآة ، ويكرر قوله إنه «عنصر تأسيسى فى الفكر النقدى عند طه حسين» . وهنا يجب أن نبدى إعجابنا بمهارته فى صياغة المصطلحات ؛ إذ لا يزعجه غياب «الأساس التحتى» ، أو «الصيغة التكوينية» عن فكر طه حسين النقدى (يستعمل المؤلف هذين الاصلاحين كدالتين على مدلول واحد ، وإن اختلفت زاوية النظر إلى هذا المدلول ، ولا نطالبه نحن بأن يعطينا «فارقًا حاسما» بينهما) . فليكن هناك «عنصر تأسيسى» ! وهنا يجب أن نتوقف لنطالبه بتوضيح الفرق بين الصيغة التكوينية» و«العنصر التأسيسى» ، عالمين أنه سيجيب بأن «العنصر» جزء من «الصيغة» ، ولكنه لا يكون وحده صيغة ، فنعترض عليه بأن العنصر ، ما دام هذا وصفه ، لا يمكن أن يحل محل «الصيغة التكوينية» . ولهذا نقول إنه تخلى بمثل هذا التصريح عن مشروعه البنيوى ، وإن لم يعترف بذلك ؛ ونرى

ايضا أن البحث لم يضر بهذا التخلى بل صلح عليه ، إذ بقى أمينا لطبيعة المادة .

والباحث فى النقد الأدبى عند طه حسين يواجه بصعوبات ثلاث :

الصعوبة الأولى ـ وقد سبقت الإشارة إليها ـ أن إنتاجه النقدى يمتد قرابة نصف قرن ، ومن ثم يحتمل أن يكون قد عدل وبدل فى بعض أفكاره . وافتراض أن هذا التعديل يمس العرض دون الجوهر ، افتراض يستند إلى الفصل البات بين الكليات والجزئيات ، وهو غير مسلم به .

والصعوبة الثانية أن نقد طه حسين ـ وما هو بسبيل النقد من تعريف ببعض الأعمال الأدبية ـ يمتد كذلك حتى يشمل الآداب الأوربية قديمها وحديثها ، والأدب العربى قديمه وحديثه . ولا يستبعد أن يكون اختلاف المادة سببًا فى اختلاف موقعها من جنس الأدب كما يراه الناقد ، ومن ثم اختلاف طرق التعامل معها . وليس طه حسين بدعا فى ذلك ؛ فليو شبتسر ، العالم الأسلوبى الكبير ، لم يعط ظاهرة « الانحراف » عند دراسة الأعمال الأدبية الكلاسيـــــة الدرجة نفسها من الأهمية التى راعاها فى دراسته للأعمال الحديثة .

الصعوبة الثالثة ـ ولعلها هى أخطرها جميعا ـ أن كتابات طه حسين التى خصصها لنظرية النقد محدودة جدا ، ولعلى أخطىء إذا قلت إن أهمها هو مقالة « القدماء والمحدثون » التى نشرت فى « السياسة الأسبوعية » فى ٣١ يناير ١٩٢٣ (« حديث الأربعاء » ، الجزء الثانى) ثم مقدمة « فى الأدب الجاهلى » (١٩٢٧) ، وفيها بسط لبعض ما جاء فى المقالة الأولى وزيادة عليه . ولعل دراسة مقارنة بين المقالة والمقدمة أن تكشف عن فروق مهمة ، قد يكون بعضها راجعًا إلى أزمة « الشعر الجاهلى » سنة ١٩٢٦ . وهذه مشكلة أخرى تضاف إلى قلة الأبحاث النظرية عند طه حسين ، وهى أن قسما كبيرا من نقد طه حسين نشر أولاً فى صحف سيارة ، وكان له صدى سريع وقوى ، بل عنيف أحيانا . وكان طه حسين محارباً صعب المراس ، كما كان شديد الحساسية لما يقال أو يكتب عنه ؛ ومن ثم لم يكن تعرضه للأصول النظرية فى النقد ـ غالباً ـ من باب العرض العلمى الهادىء ، بل كان متأثراً بسياق معين ومناخ فكرى معين . وإذا جاز القول بأن الجدل يحفز المجادل إلى توضيح مواقفه النظرية واستكمال جوانب النقص فيها ، وبذلك يتيح للنظرية أن تنمو مع بقائها واحدة فى جوهرها ، فإن الفكرة يمكن أن تتلون عند كاتب مثل طه حسين بألوان انفعالية قد تفاجىء القارىء بما لم يكن يتوقعه .

والقسم الأول من الكتاب ، وقد خصصه المؤلف لنظرية الأدب عند طه حسين ، وجعل عنوانه ـ تمشيًا مع التشبيه ليربط بين أجزاء الكتاب ـ « مرايا الأدب » ، يظهر فيه تأثير هذه الصعوبات بوجه خاص . ومع ذلك فربما كان المؤلف قد احتشد له أكثر من القسم الثانى . ولا بد من ذلك ما دام همه الأول ـ حتى لو تنازل عن مشروعه البنيوى صراحة أو ضمنا ـ هو البحث عن « فكر » نقدى ، لا عن ممارسة نقدية . ولعله محق فى ذلك حين يكتب عن نقد طه حسين بالذات . فعلى الرغم من قلة ما كتبه طه حسين عن نظرية الأدب ، فإن لهذا القليل أهميته الكبرى من جهتين : الأولى أنه يحدد الأصول الكامنة فى نقده التطبيقى ، والثانية أنه هو الجانب الأقوى تأثيرا فى اتجاه الأبحاث الجامعية بعد طه حسين . وقد أشار المؤلف إشارة واضحة إلى هذه الأبحاث حين قال فى ختام « المدخل » :

« ولذلك نواجه التجاور المكانى للعناصر المكونة للفكر النقدى منعكسًا على العناصر المكونة للعمل الأدبى ، فتختفى كلية الثانية تحت وطأة جزئية الأولى ، ويتحول العمل الأدبى إلى أجزاء متجاورة تدرس منفصلة . وتفرض الطبيعة التوفيقية للفكر تعاقب الاستجابات النقدية والمتجاورة مكانيًا فى الكتاب أو المقال ، والمتعاقبة زمانيا ـ أحيانًا ـ فى الإجراء ، فيبدأ الدرس الأدبى بالحديث عن البيئة أو العصر ، ويثنى بالشخصية أو سيرة الأديب ، ويثلث بالجمال من حيث ارتباطه بمثل عليا ، ومن حيث هو أداء لفظى يؤثر فى الناقد . بعبارة أخرى يتحول العمل الأدبى إلى أدراج ، تفرغ محتويات كل منها لتملأ فراغ ما يناسبها من العنصر المستقل فى فكر الناقد ، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر ، أو البيئة ، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية ... الخ . مرة ، ويوضع البعض الآخر تحت عنوان السيرة أو الحياة الشخصية مرة ثانية . ثم ينقسم ما يتبقى من العمل الأدبى ليوضع تحت بطاقات أخرى ـ أو عناوين ـ تناسب ما تبقى من عناصر . وتتعاقب الاستجابات النقدية فى عمليات إجرائية متجاورة ، تبدأ بعصر العمل وبيئته وتنتهى بمعانيه وألفاظه » . (ص : ٥٨)

والواقع أن النهج المؤتشب الذى تسير عليه هذه الأبحاث لم يعد يرضى الكثيرين من أساتذة الأدب ، ولكن القول بأنه نابع من نظرية الأدب عند طه حسين هو ما لم يجرؤ أحد على قوله حتى الآن ، فيما أعلم . حقا لقد أشار جونز والسكوت إلى هذا النوع من الأبحاث فى دراستها عن طه حسين (ص ٢٤) ، ولكنهما نسباه إلى كتاب « ذكرى أبى العلاء » بالذات ، بل إلى فهم خاطىء لطبيعة هذا الكتاب (يشترك فيه طه حسين نفسه) وهو أنه دراسة أدبية . والواقع ، كما يقول الكاتبان ، أنه أدخل فى باب الترجمة أو دراسة الشخصية .

وما دام كل شىء ـ تقريبا ـ فى الدراسات الأدبية الجامعية

عندنا هو من غرس طه حسين فلا بد إذ نلاحظ ضعفها وتهافها أن نعود إلى فكر طه حسين لنتعرف أسباب هذا الضعف والتهافت . هذا منطق علمي سديد لا شأن له بالمسئولية بمعناها الأخلاقي . فالمسئولية الأخلاقية ترتبط بالقدرة . ولم يكن في وسع طه حسين في الربع الأول من هذا القرن أن يصوغ لنا أفكارنا في الربع الأخير منه . مسئولية كل جيل يحملها ابناؤه . ومع ذلك فقد يتردد المرء في نسبة حالة الجمود والآلية التي تسود الدراسات الأدبية الجامعية ، أو حالة الفوضى الذاتية التي تسيطر على النقد «الحر» ، إلى أفكار طه حسين ؛ ولا يزال فكر طه حسين أكثر تقدماً من أفكار كثير من معاصرينا . ولقد كان ألمع النقاد في الجيل الذي تلا طه حسين ، وهو محمد مندور ، امتداداً مباشراً لطه حسين . لذلك يجب أن نفهم فقرة كالفقرة السابقة في ضوء فقرة أخرى وردت في المقدمة بصدد الحديث عن منهج الكتاب «من نصوص طه حسين وإليها» :

«وبقدر ما تسعى هذه الحركة المنهجية ــ في النهاية ــ إلى فهم بناء فكر طه حسين النقدي فإنها تسعى إلى امتلاكه ؛ ذلك لأن الفهم تملك للمفهوم ، بمعنى القدرة على إعادة صياغته بعد اكتشاف العلاقات بين عناصره التكوينية . وبمدى قدرتنا على فهم فكر طه حسين النقدي تتحدد قدرتنا على الحوار المتكافىء معه ، وعلى تجاوزه في آن . وبالحوار والتجاوز نظل مخلصين الأقوم تقاليد صاحب هذا الفكر ، ونضيف إلى عقلانيته التي تقبل التجدد من خلال النفي . ولقد علمنا طه حسين ــ في الجامعة وبالجامعة ــ أن نفهم لنمتلك ، وأن نمتلك لنتجاوز ، ولم يعلمنا أن نجعل من فكره وثنا نعبده ، أو وثنا نرجمه ، أو أن نقنع بكتابة «حاشية» أو «تقرير» على فكره» .

فالذي يطمح إلى تجاوز فكر طه حسين لا يتوقف عند اتباعه الذين لم يفلحوا حتى في تقليده ، ولكنه يعود إلى المنبع محاولاً أن يدرس كل إمكانياته . هذا أيضا منطقي وسديد . ولكن كيف ندرس فكر طه حسين ، أو أي فكر آخر ؟ إننا ندرسه حسب مقولات فكرية معينة ، مستمدة ــ في القسم الأكبر منها ــ من ثقافة عصرنا . ولكننا إذا لم نراع في الوقت نفسه مادة الفكر الذي ندرسه ، كنا بمعرض أن نخضع هذا الفكر لتخطيط لا يناسبه ، إما لأنه أوسع أو أضيق منه . وهذا هو الخطأ الذي حام حوله الدكتور جابر عصفور : دفعه إليه تشبثه بالمقولة البنيوية ، وحماه منه احترامه للوقائع التاريخية . وقد أثبتت المقولة البنيوية في هذا البحث ــ ولا نتحدث الآن عن البنيوية بصورة عامة ، كفلسفة أو كمنهج في البحث ــ أنها لا تصلح للتطبيق في جميع الأحوال . فالحكم دائما هو مادة البحث ، ثم شكل هذه المادة . فكلما كانت مادة البحث عرضة لتغيرات مهمة كانت الصيغة البنيوية مضللة ، لأنها مبنية على افتراض الثبات . وكلما كانت المادة الفكرية مصوغة في أشكال غير مباشرة (كالأشكال الفنية) كان إخضاعها لبنية فكرية (لا فنية) متوقفاً على تجريدها من شكلها ، أي على تشويهها بصورة من الصور . وكلتا الصفتين (التغير والشكل الفني) متحققتان في نقد طه حسين . ولذلك انطوى هذا القسم من كتاب الدكتور جابر عصفور على تعسف ما . وكلمة «التعسف» قد لا تكون دقيقة في الدلالة على المعنى الذي أريده ؛ فالدكتور جابر لا يشوه بمعاني النصوص التي ينقلها أو يشير إليها عند طه حسين ، ولا يبرز بعضها دون بعض ليحتج لرأي مقرر سلفا . إن احترامه للوقائع يعدل محاولته المستمرة للبحث عن «صيغة» لا تواتيه . ونتيجة هذا التناقض هي أن يمسك بالأطراف المهملة للفكرة ، التي عبر عنها طه حسين في سياق خاص أو سياقات خاصة (يحصيها الباحث بدقة) ويعرضها في تسلسل منطقي، فيشدها نحو دلالة عامة لم تكن من لوازمها .. لعل هذا هو ما يعنيه المؤلف بالتجاوز . ولكن الخط الذي لا ينبغي «تجاوزه» في مثل هذا «التجاوز» دقيق كالشعرة . وآيته أن يحيط الباحث بكل أبعاد النص ، وألا يخرجه عن هذه الأبعاد . إننا لا نستريح ــ مثلا ــ لمناقشة المؤلف لفكرة «أن الادب مرآة للمجتمع» عند طه حسين بالصورة الآتية :

«إن أسر العمل الفني في سجن المشاكلة مع (الحياة الواقعة) ، وإخضاعه المحكم لقانون العلة ، يؤكد أننا في قلب المحاكاة الذي ينبض ــ دائمًا ــ بالصدق . والصدق تطابق بين طرفين ، وعلاقة يذعن فيها المعلول إلى علته ...

«وكيف يمكن أن يحرر الأديب غيره وهو سجين هذه الحرية التي يولد بها دون أن يكون له دخل فيها؟ ... وعندئذ تثبت الخبرة وتنفى بنفس القدر ، وتغدو لمرآة الأدب فاعلية مستقلة بنفس القدر الذي تنفى عنها هذه الفاعلية ...

«ويتحول العمل الأدبي بسبب ذلك ، تدريجيًا ، إلى وسيلة تخدر وعى المتلقى بمجتمعه ، وتنقله من منتج مشارك في العمل الأدبي إلى مستهلك سلبي للعمل» (ص ص : ١٢٢ ــ ١٢٣)

لم أورد الفقرة بتمامها إيثارًا للاختصار . وأرجو أن أكون قد حافظت على حجج المؤلف كما هي . إن محور هذه الفقرة هو أن الأدب لا يمكن أن يكون محاكيًا للحياة ومؤثرا فيها في الوقت نفسه (وقد قال طه حسين بالفكرتين جميعا) . ولكن التناقض لا يأتي في الحقيقة إلا من دفع كل من الفكرتين إلى مدى لا تثبته ولا تستلزمه نصوص طه حسين . فالقول بمشاكلة الحياة الواقعة لا يقتضي ــ بالضرورة ــ أن يكون العمل الفني أسيرًا في سجنها ، والصدق لا يحتم إذعان المعلول لعلته (إن صح أن طه حسين جعل العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة «معلول»

بـ «علته» ـ بهذا الجزم القاطع ـ إلا أنْ يكون شيء قريب من ذلك قد وقع فى «ذكرى أبى العلاء». الذى يظهر فيه نوع من الفتنة بالفلسفة الوضعية).

وقد أقحمت، فى هذه الفكرة فكرة أخرى أجنبية عنها، وهى فكرة الحتم النفسى التى عبر عنها المؤلف بكون الأديب «سجين هذه الحرية التى يولد بها دون أن يكون له دخل فيها». فحرية الأديب إزاء المجتمع شيء، وحريته إزاء طبيعته الخاصة شيء آخر. وإذا عد الأديب ـ فى زعم متطرف ـ نوعا من الخارجين على المجتمع، فأقرب ما يتصور فيه أن يكون متحررًا إلى أقصى مدى الحرية بالنسبة للمجتمع، مع كونه خاضعًا أتم الخضوع، بل لعبة فى يد نزواته الشخصية. ولكن المؤلف مزج بين الفكرتين المتباعدتين ليؤكد استحالة الجمع بين كون الأدب مؤثرًا فى المجتمع متأثرًا به أو «معلولاً» له. ولم يكن الجمع بينهما ـ اعتمادًا على نصوص طه حسين أيضًا ـ مستحيلاً لو أراده: فالفكرتان ـ كما غرضهما طه حسين ـ يمكن أن تتناقضا كما يمكن أن تتكاملا. وهذا ما نعنية «بالأطراف المهملة» فى بعض الأفكار عند طه حسين. ولو التزم المؤلف حد «التجاوز» المقبول فى دراسة نقدية لاكتفى بإثبات هذا اللبس أو الإبهام، دون أن يلزم طه حسين آراء لم يقلها، ولم يكن ليسلم بها. ولكن المؤلف لديه ـ على ما يبدو ـ مقولة عن «استقلالية الأدب»، تطل برأسها فى هذه الفقرة، وكثير من فقرات الكتاب.

كذلك يبدو لنا شيء من التعسف فى مزج المؤلف (وليس طه حسين نفسه) بين الطبيعة الاجتماعية الفاعلة للأدب (أو وظيفته الاجتماعية) والطبيعة السلبية (أو شبه السلبية إن أردنا مزيدًا من الدقة) للعملية الإبداعية، ثم بين هذه الصفة شبه السلبية وبين الجهد غير العادى الذى يصاحب عملية الإبداع فى كثير من الأحيان. (ص ص: ١٥٣ ـ ١٥٥، ١٦٢ ـ ١٦٦، ١٧٤ ـ ١٨٠). فالموضوع الذى تتناوله هذه الأفكار الثلاثة واحد حقا، ولكن زاوية النظر مختلفة. ليست العلاقة بين الفكرة الأولى والثانية علاقة تناقض (ص ١٦٣)، ولا بين الثانية والثالثة علاقة «تعارض» (ص: ١٥٣) أو اختلاف فى مستوى الفهم (ص: ١٧٩)، كما يقول المؤلف. ولكن الاختلاف الظاهرى بين هذه الأفكار الثلاثة راجع إلى اختلاف زاوية النظر (أو «المنظور»، وقد استعمل المؤلف هذه الكلمة أيضا ص ١٧٨، ١٨٠، وكانت كافية، لو التزم بمفهومها الدقيق، لاستبعاد كل العلاقات السابقة). فالموضوع الواحد، وهو الأدب، ينظر إليه فى الحالة الأولى من زاوية علاقته بسائر المؤسسات الاجتماعية، وفى الحالة الثانية من زاوية وجوده فقط، وفى الحالة الثانية من زاوية علاقته بمبدعه. ولعل طه حسين حين تحدث عن الأدب من المنظور الثانى ـ منظور الوجود ـ كان أقرب إلى مفهوم «استقلالية الأدب» مما يظن المؤلف. وإنى لأرجوه أن يراجع النص الذى نقله (ص ص ١٦٢ ـ ١٦٣) عن «خصام ونقد» (ص ص ٥٨ ـ ٥٩) فإن إلحاح طه حسين على تشبيه الأدب بموجودات الطبيعة التى لا «... تتملق منك هذا الحس الذى ركب فى غريزتك، وهى لا تتألق بجمالها ونضرتها وروائها وبهجتها لتتملق فيك حسًا آخر ركب فى طبيعتك» ـ أدنى إلى أن يكون داخلاً فى مفهوم «استقلالية الأدب» منه إلى فكرة «الصدور الطبيعى»، وإن كان من المسلم به أن لهذه الفكرة مكانها فى نقد طه حسين.

ثمة مظهر آخر لذلك «التجاوز فى التجاوز» الذى نتحدث عنه. فقد لا «يتعسف» المؤلف فى تفسير آراء طه حسين ـ بالمعنى الدقيق للتعسف ـ ولكنه يعيد تشكيلها بحيث تغدو شيئا بعيد الصلة بأفكار المؤلف. نلاحظ هذه الظاهرة ـ قوية مرة أو ضعيفة مرة ـ فى كثير من صفحات الكتاب. ومن أمثلتها الواضحة مناقشة المؤلف لموضوع ذاتية الأدب بالقياس إلى التاريخ (١٣٩ ـ ١٤١). إن كثيرًا من نصوص طه حسين تقيس الأدب بمقياس الواقع، فتجعله صورة صادقة للواقع، ومصدرًا قيما من مصادر التاريخ. ولكن هذه النصوص ـ من جهة أخرى ـ تؤكد أن فى الأدب «قيمة مضافة» ترجع إلى الصيغة الذاتية التى تقدم بها الوقائع، والتى تعتمد على انفعال الأديب بهذه الوقائع. إلى هذا الحد لا نكون قد تجاوزنا أفكار طه حسين. ويمكن أن نبحث، مع طه حسين أو بعد طه حسين، عن طبيعة هذه القيمة المضافة وعلاقتها بالقيمة الأصلية، الواقعية. يمكن أن نثير تساؤلات أو نوجه نقدا، من داخل فكر طه حسين نفسه، ويظل تجاوزنا لهذا الفكر ملتزمًا بالمنهج النقدى. أما أن نحول العمل الأدبى إلى مستويات، ونتحدث عن «المستوى المعرفى» كواحد من هذه المستويات، فإننا ننخلع، ونخلع قارئنا معنا، من فكر طه حسين لندخل فى إطار نقدى آخر. ومثل هذا «التجاوز» لا يصح إلا إذا شاء المؤلف أن يقف وقفة أخيرة، فى فصل أو أكثر، لتقييم فكر طه حسين النقدى. فى مثل هذه الوقفة يمكن أن يتسع المجال للمؤلف كى يبسط الفكرة الأحدث، ويبين لماذا كانت أقدر على تفسير طبيعة العمل الأدبى. أما أن يلقيها إلقاء ـ كما فعل ـ فإنه بذلك لا ينصف طه حسين ولا ينصف نفسه. يقول المؤلف:

«والفارق بين الأديب والمؤرخ ـ على هذا النحو ـ فارق يرجع إلى الذاتية التى تطبع عمل الأول، والتى تميز صورة عن أصلها بقيمة مضافة ترتد إلى انفعالات الأديب. (هذه هى أفكار طه حسين.) ولذلك يظل المحتوى المعرفى للعمل الأدبى محتوى ذاتيا، من حيث إنه يقدم وجهة نظر الأديب فى الوقائع المقدمة، ويعكس وقع الحقائق على وجدانه. وكأن هذا المحتوى المعرفى

قسمة بين طرفين . يرتد أولهما إلى أحداث أو وقائع تتصل بالمجتمع الذى يعيش فيه الأديب . ويرتد ثانيهما إلى انفعالات الأديب بهذه الأحداث والوقائع » .

هذا الكلام الأخير هو كلام المؤلف . وقد عبرنا بكلمة «المستوى» بدلاً من «المحتوى» الواردة فى نص المؤلف لنكون أكثر اتساقاً مع فكره . فمن الواضح . خلال كل مناقشاته و«تجاوزاته» لأفكار طه حسين . أنه لا يقبل قسمة العمل الأدبى إلى محتوى وشكل . أو معنى ولفظ . أو أصل وصورة . ولكن قوله : «ولذلك يظل المحتوى المعرفى للعمل الأدبى محتوى ذاتيا» إذا كان بعيداً عن فكر طه حسين ــ وهو كذلك بالقطع ــ فإنه غير واضح فى التعبير عن فكر المؤلف أيضاً . بل إنه ليثير اعتراضاً شديداً . فكيف يكون المستوى ــ أو المحتوى . سيان هنا ــ المعرفى ذاتيا ؟ أليست «المعرفة» . بصريح اللفظ . معرفة بشىء خارج الذات ؟ لعل المؤلف يريد معنى خاصاً غير هذا المعنى المتبادر . ولكن مثل ذلك المعنى يحتاج إلى مجال أوسع لشرحه . فضلاً عن أنه ــ فى مثل هذا السياق ــ يختلط بأفكار طه حسين . ولذلك قلنا إن المؤلف لم ينصف نفسه كما أنه لم ينصف طه حسين .

وقبل أن نفرغ من مناقشة هذا القسم الأول نود أن نفصح ــ نحن ــ عن ذات أنفسنا . فنقول إن هذا القسم كان يمكن أن يستقيم للمؤلف أكثر مما استقام لو أنه اعتمد المنهج التاريخى فى بحثه بدلاً من المنهج البنيوى . ونزعم ــ ولو أننا لم نعكف على نقد طه حسين كعكوفه . ويسعدنا أن يصحح لنا أفكارنا حول هذه النقطة وغيرها ــ أن أفكار طه حسين عن طبيعة الأدب وطبيعة النقد تتسق ويلتئم بعضها مع بعض فى خط تطورى واضح . يبدأ من تفرقة جازمة بين «التاريخ» و«النقد» ــ مع ميل شديد نحو الأول ــ تنتهى بتوحيد كامل بينهما . مع ميل أقوى إلى الثانى . وهذا الموقف المنهجى يعكس موقفاً فلسفيا أعم بين الوضعية من ناحية والفلسفات الروحية والفردية من ناحية أخرى (لعل لبرجسون ثم كروتش تأثيراً فى هذا الجانب من فكر طه حسين . وإن كنا نرى أن هذه النقطة تحتاج إلى مزيد من البحث) انتهى بتوافق واضح مع فلسفة الظواهر . وانعكس على نظريته النقدية الفنية فى صورة قريبة جداً من نظرية رانسوم حول علاقة التصميم بالتنفيذ . أو «البناء» بـ«النسيج» فى العمل الأدبى .

اما القسم الثانى من الكتاب فيختلف اختلافًا واضحا عن القسم الأول . المؤلف فى هذا القسم الثانى باحث أسلوبى يتعامل مع نصوص طه حسين النقدية على اعتبار أنها نصوص أدبية . والمؤلف يوصل هذا الاعتبار فى الفصل الأول «بين الأدب والنقد» . معتمدًا على نصوص طه حين حول طبيعة عمل الناقد (بل مؤرخ الأدب أيضًا) . ليقرر أنه ناقد «ذاتى» . «انطباعى» . ولكن هل هذا القول صحيح على إطلاقه ؟ إنه ــ فيما نرى ــ مرتبط بقضية العلاقة بين تاريخ الأدب والنقد : إلى أى حد يرتبط كلاهما بالآخر ؟ وإلى أى حد ينفصلان ؟ إلى أى حد ينتمى الأول إلى العلم . وإلى أى حد يخلص الثانى للفن ؟ ويبدو لى أن طه حسين لم ينته إلى حل واضح لهذه المشكلات . فمعالجته النظرية لها فى مقدمة «الأدب الجاهلى» شديدة الاضطراب . وإن شئت فارجع بنفسك إليها للتحقق من صحة هذا الحكم . وبسبب من هذا الاضطراب لم يكن موقفه من ذاتية النقد واضحاً أيضا . ويبدو لى أيضًا أن هناك منعطفين مهمين فى تطور طه حسين الفكرى ؛ أحدهما يتمثل فى عدد من مقالات «من بعيد» التى كتبت على أثر أزمة «الشعر الجاهلى» ــ الأولى أو الثانية ــ ففى هذه المقالات ميل واضح إلى الفردية كفلسفة اجتماعية . مهدت لتخل شبه تام عن مهمة مؤرخ الأدب التى ظهرت فى مقالات الجزء الثانى من حديث الأربعاء ــ كما ظهرت فى الأدب الجاهلى من جهة أخرى ــ إلى مهمة الناقد (بمفهوم طه حسين للنقد الذى تغلب عليه الذاتية) وهى التى ظهرت فى الجزأين الأول والثالث . أما المنعطف الثانى فمثله كتاب «مع المتنبى» . وموقف طه حسين فى هذا الكتاب واضح كل الوضوح ؛ فهو ــ أولاً ــ كتاب نقدى وليس كتاب تاريخ أدب ؛ وهو ــ ثانيا ــ كتاب عن شاعر لم يكن طه حسين يحبه . ومع ذلك فقد فرغ له فى عطلته الصيفية وفرغ منه وقد بلغ مع هذا الشاعر إلى حالة إلا تكون هى الحب فقد كان فيها كثير من الفهم والعطف . ومهما يجتهد الدكتور جابر عصفور فى تفسيره على أنه تعبير معكوس عن حب طه حسين لأبى العلاء (حتى يسلم له الحكم المطلق الجازم على نقد طه حسين بأنه ذاتى محض) فإن ذلك لا يطمس حقيقته الإيجابية . وهى أنه قراءة حقيقية خرج فيها طه حسين من ذاتيته ليقترب من ذاتية المتنبى المختلفة . هنا يبدأ التحول الثانى المهم فى فكر طه حسين من الذاتية Subjectivity إلى التيار الذاتى ــ inter - subjectivity . وهو ما يعنى قبوله لمذهب الظواهر . ويتفق وتعاطفه مع الفكر الوجودى فى هذه المرحلة من حياته .

بالطبع لا تمثل هذه المنعطفات انتقالات مفاجئة ؛ فكل مرحلة لها إرهاصات فى المراحل السابقة لها، وآثار فى المراحل التالية . وهذا ما يخدع الباحث البنيوى فيتصور أن الثوابت أهم من المتغيرات . وينسى أن تغير الجزء يستتبع تغير الكل . ولذلك تظل كثير من المشكلات ماثلة أمامه بدون حل .

لقد أدى تبنى المؤلف لهذا الموقف إلى إغفاله جانبا مهمًا من فكر طه حسين النقدى، وهو الجانب العملى أو التطبيقى . الذى يتمثل فى مفهومه «للذوق» . ومكونات الذوق بوجه عام . أى بوصفه مهارة يتطلبها النقد عموما . وبوجه خاص أى عند ناقد معين وهو طه حسين . إن هذا الجانب لا يمكن إخضاعه

خضوعًا كاملاً للنظرية ، بحيث يذوب فى مسائلها . وإن جاز أن يلحق بها كجزء متمم لها . ولكن تشبث المؤلف بالمقولات البنيوية جعلنا لا نلمح منه إلا ظلاله .

ويبقى تحليل المؤلف للأشكال الفنية التى يتخذها الحديث النقدى عند طه حسين . وهنا يستخدم المؤلف كل الأدوات التى تعلمها من علم الأسلوب ومن تفسير النصوص (الهرمنيوطيقا) إلى جانب التحليل البنيوى «ليتملك» نصوص طه حسين حقا .

ومع أننى أخالفه فى تفسير كثير من نصوص طه حسين النقدية ، وخصوصًا تلك التى تنتمى إلى المرحلة الظواهرية من تفكيره ، فقد جلا أمامى كثيرًا من نصوص المرحلة الوسطى ، وأرانى من دلالاتها ما لم أتنبه إليه قط ، مع أنه ، حين تستكمل له أدوات الفهم كما استكملها المؤلف ، واضح وضوح الحقائق العلمية . وأخص توضيحه لشكل «التمثيل الكنائى» فى مقالات طه حسين عن الشعراء الجاهليين ، وتحليله الأسلوبى البارع لدلالة ضمير المتكلم ، مجردًا ومسبوقًا بأما ، فى معظم مقالاته ، مما جعله أشبه «بلازمة» عنده .

وبعد ... فإن أستاذنا ، طيب الله ذكره ، لم يكن يرحم أحدنا إذا أخطأ فى اللغة . وقد وقعت فى كتاب الدكتور جابر عصفور على أخطاء لغوية لعلها تجاوز العشرين ، أتمنى أن تكون من أفاعيل المصححين ، ولكن أمنيتى تقصر عن حرف مثل «القوة الأدنى» (ص : ٩٤ ، ٩٦ ، ٤٣٠) فهذه ليست من جرائر المصححين ، ولكنها من جرائر صاحب «القوتين الأعظم» علينا وعلى الناس .

وكان أستاذنا رحمه الله ، يحب أن يطنب فى حديثه . وحاولنا نحن أن ننسى ـ بين ما نسيناه مما قلدناه فيه ـ إطنابه حين أعوزنا إيقاعه الذى يشبه السحر ، وتمنينا أن يألف القارىء فى أيامنا هذه ضربًا من الكلام يحيط بالغرض ولا يتعداه . وقد رأيت زميلنا وأخانا الدكتور جابر عصفور يكتب الصفحتين والثلاث فيما كانت تفى به صفحة أو نحوها .

وبعد ، مرة أخرى ... فلعلى «تجاوزت» ما كان مقدرًا لهذا المقال من صفحات . ولكننى لم أتجاوز ـ علم الله ـ قدر الكتاب ، بل إنى لم أوفه حقه ، ولعلى غلوت فى خلافه ، فلا يحسبن واهم أن فى هذا غضا من قيمته ، فقد تمر السنون دون أن نظفر بمثله . حسبه أنه يثير ـ ربما للمرة الأولى فى نقدنا الحديث ـ أخطر قضايا المنهج . ومع من ؟ مع القطب الكبير الذى ملأ الدنيا وشغل الناس ، وتاهت حقيقته بين أعدائه وأوليائه .

مناقشات

ت . س . إليوت في المجلات الأدبية (١٩٣٩ - ١٩٥٢)

فى العدد الرابع (يوليو ١٩٨١) من مجلة «فصول» كتب الدكتور ماهر شفيق فريد دراسة قيمة وشاملة بعنوان «أثر ت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث» . وكنت قد عنيت فى الفترة الأخيرة بدراسة مجلاتنا الأدبية ودورها فى الأدب العربى الحديث فى حقبة لم تتعرض بعد للاستقصاء والرصد الشامل ، وهى الحقبة التى بدأت قبيل الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ وانتهت ببداية حقبة جديدة فى يوليو ١٩٥٢ . وكان مما شاقنى فى دراسة تلك الحقبة أن أتتبع كتابات أدبائنا عن إليوت وتقديمهم إياه للقارئ العربى . وخرجت من ذلك ببعض الملاحظات أقمت عليها هذا المقال الذى أرجو أن يكون مكملا لبعض جهد الدكتور فريد .

وعلى ذلك فمادة المقال مستقاة أساساً من المجلات الأدبية للحقبة السابقة؛لأن هذه المجلات كانت مَهْدَ الكتابات الأولى عن إليوت من ناحية ، فضلاً عن أنها ـ بتواريخها المبكرة ـ ترد التواريخ اللاحقة لما كتب عن إليوت ـ فى كتب أو أجزاء من كتب ـ إلى أصلها . وبذلك تضع الظواهر فى إطارها التاريخى الضرورى فى مثل هذه الحالة ؛ أعنى حالة الرصد وتتبع تطورات الظواهر . وبذلك أيضاً تلقى ضوءاً لا غنى عنه فى معرفة أثر إليوت فى أدبنا الحديث . وسوف نرتب هذه الكتابات هنا ترتيباً تاريخياً مع موجز لكل منها،قبل أن نتعرض لتحليلها والحكم عليها .

١ ـ خبر مبكر عن إليوت

فى ٣٠ مايو ١٩٣٩ نشرت مجلة «الثقافة» الأسبوعية فى باب «أنباء وآراء» خبراً ملخصا عن الملحق الأدبى لصحيفة التايمز جاء فيه :

«كان ت . س . إليوت الناقد الإنجليزى المعروف قد عقد فى إحدى دراساته النقدية مقارنة بين شلى ودرايدن،فضل فيها درايدن ، وأشاد بشعره ، وأشار إلى ما فى شعر شلى من خروج على المألوف . وقد تطوع للرد على هذا النقد فريق من النقاد الإنجليز،كان آخرهم الأستاذ س . لويس»[١] .

ويستفاد من هذا الخبر أن ناقله لم يكن على دراية كافية بإليوت ؛ فقد سلكه فى سلك النقاد،فى الوقت الذى كان فيه إليوت ـ عام ١٩٣٩ ـ شاعراً معروفاً أيضاً .

٢ ـ الشعر الحديث : إبراهيم ناجى

فى أغسطس ١٩٣٩ نشرت مجلة «المجلة الجديدة» الشهرية مقالا بهذا العنوان لناجى[٢] ، تحدث فيه عن خصائص هذا الشعر وعلاقته بالرمزية التى يسمى شعرها فى فرنسا ـ كما يقول ـ باسم «شعر الهمس أو موسيقى الغرفة» (ربما يكون

لذلك صلة بما أسماه الدكتور مندور بعد نحو ثلاث سنوات باسم : الشعر المهموس) . ثم تحدث ناجى عن بعض الشعراء الذين أثروا – كما يقول – فى الأدب الحديث وكلهم إنجليز ، فبدأ بكبلنج وهاردى وترجم بعض أشعارهما (ولا ندرى ما صلتهما بالشعر الحديث معنى وتاريخا؟) حتى وصل إلى قوله :

«يبقى الآن شاعر متناه فى التجديد ، ولكنه عظيم القيمة وجدير كل الجدارة أن يقرأ لأنه الوحيد الذى سيخلد ، ذلك هو الشاعر S. El;ot إليوت . (هكذا فى الأصل) .

رأيت أنه يجمع بين القديم والجديد ، وترى فى قصائده ألواناً من الهوميرية والملتونية ، إلى القصائد التى تصف لك شوارع نيويورك،إلى تلك التى تصف لك الحرب الأوربية وأهوالها . ويسميه بعضهم من شعراء «الضجر» كبودلير وبو .. وهم شعراء ساخطون على زمانهم ، ولكن إليوت ساخط ، غير أنه ليس بخارج عليه .

يقول فى سخطه على العصر الحاضر «نحن فى عصر أفلست فيه النظم ، وانتزعت الثقافات ، وإنا لنرى النذير بموت كل ما هو جليل وعظيم فى الروح والمعيشة» ! ومن قصائده :

الأرض الخربة

لا ماء هناك بل هناك صخور . صخور ولا ماء ، وهذه رمال ، وقد حرم الصمت على رأس الجبل ، فهذان برد ورعد، وهما عقيمان لا يمطران !

ورأيه فى الشعر أنه «اللفظ العالى والعاطفة المرتبة المضغوطة» ؟ أو بعبارة أخرى «إلهام وعاطفة مرتبة منسقة ، وتحت ضغط كبير» .

ويختتم ناجى مقاله بعد ذلك بالإشارة إلى المدارس التى لا تفهم (بضم التاء) ، وعيبها عنده أنها تصور الحياة المريضة ، وتنصرف إلى تسجيل خصوصيتها،ولا تعبأ بالجمهور .

فى هذا المقال المبتسر فى نماذجه وأحكامه خلط كثير بين مفاهيم واضحة التميز والتعدد فى الشعر ، ولكن هذه قضية أخرى . أما قضية إليوت فى المقال فمن الملاحظ أن الشاعر – كما هو واضح فى النص السابق – لم يقرأ عملاً كاملاً لإليوت فيما يبدو ، وإنما إعتمد على مقال فى صحيفة أو أكثر . وفى نصه السابق أيضاً أول إشارة فى العربية لقصيدة إليوت المشهورة ، ولكن ترجمته للسطرين السابقين من مقطعها الخامس لا تدل على احترام للنص أو فهم له ؟ فالسطران فى الأصل يقولان :

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding abo : among the mountains
Which are mountains of rock without water

أما ترجمة هذه الأسطر التى أصبحت أربعة هنا فتقول – مع ملاحظة التضمين الذى لجأ إليه الشاعر ، أى إلحاق نهاية البيت الأول ببداية البيت الثانى لخلق ما يسمى فى الفرنسية Engamblement بمعنى : التدفق أو : الجريان .

لا ماء هنا ولكن لا أكثر من صخر .
صخر ولا ماء والطريق الرملية .
الطريق تتعرج فوق الصخر بين الجبال .
الجبال التى من الصخر بلا ماء .

ويقفز ناجى قفزة أخرى فيتخطى ستة أسطر من النص الأصلى حتى يصل إلى هذين السطرين :

There is not even silence in the mountains
But dry S+erile thunder without rain

وهذه ترجمتها :

بل ليس ثمة فى الجبال سكون .
ليس سوى رعد عقيم جاف بلا مطر .

أما نقله لرأى إليوت فى الشعر فلا ندرى مصدره ، ولكنه يبدو متجانسا بألفاظه الواردة مع ما هو مشهور من رأى إليوت وفكره حول الشعر .

٣– من الأدب الإنجليزى : نور شريف

فى ١٦ مايو ١٩٤٥ نشرت مجلة «الفجر الجديد» الأسبوعية مقالا تحت هذا العنوان لنور شريف[٣] (الدكتورة وأستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة الإسكندرية فيما بعد) وفيه تحدثت عن المدارس الشعرية فى الأدب الإنجليزى ، وتناولت قصيدة «الأرض الخراب» فقالت إن إليوت صور فيها «انحلال النظام الاقتصادى والاجتماعى ، وتأثير هذا الانحلال فيمن يعيش فى ظله . وكانت «الأرض الخراب» أول محاولة جديدة فى الشعر لبسط حقيقة العالم الصناعى وما لازمه من قذارة وفقر، إلى غيرهما من الحقائق التى ظلت بعيدة عن الشعر الإنجليزى منذ العصر الفكتورى . ولكن إليوت بمواجهة المجتمع الصناعى المنحل،واكتشاف تفاهة مثله الآلية،صدم هو الآخر صدمة ارتد على أثرها إلى عالم الماضى والكنيسة الأنجلو سكسونية» .

ثم تناولت الكاتبة – بعد ذلك – جماعة الشعراء التى عرفت فى الشعر الإنجليزى بيساريتها،فتحدثت عن أودن وسبندر وداى لويس . وقد تأثروا – كما تقول – بكتابات الفلاسفة العلميين الماديين التى أثبتت صحتها روسيا الجديدة ؛ ومن هنا فسروا كل شئ تفسيراً اجتماعياً .

ومن الملاحظ أن «الفجر الجديد» كانت أول مجلة يسارية تظهر فى مصر بعد الحرب مباشرة ، وأنها حاولت باستمرار أن تقدم تفسيراً ماركسياً للأدب والحياة . كما يلاحظ أن كاتبة المقال

حاولت أن تفسر قصيدة إليوت على هذا الأساس ، وقدمت ـ لأول مرة بعد مصطلح «الأرض الخربة» الذى اختاره ناجي ـ مصطلح «الأرض الخراب» عنوانا اشتهرت به قصيدة إليوت فى العربية بعد ذلك .

٤ ـ الأرض الخراب : نور شريف

فى ١٦ يونيو ١٩٤٥ نشرت «الفجر الجديد» مقالا بهذا العنوان لنور شريف[٤] أيضاً ، استهلته بقولها : «يتزعم ت . س . إليوت جماعة من الأدباء الإنجليز تركت أثراً فعالاً فى الأدب الإنجليزى ، وخاصة فى عشرينياته . وكان من هذه الجماعة باوند وجيمس جويس ولورنس وفرجينيا وولف» . ثم تناولت القصيدة بالعرض والتحليل ، ولكنها نعت على إليوت فى النهاية مانعاه عليه هارولد لاسكى من أنه أصبح رجعياً جباناً ، لأنه لم يؤد رسالته للمجتمع كفنان ، إذ وجه اهتمامه إلى تحرير نفسه من الخراب المحيط به،معرضا عن الحالة التعسة التى ترزح تحتها أغلبية الشعب» .

ومن الملاحظ أن هذا المقال وسابقه كانا يمثلان أول جهد مدروس لتقديم إليوت إلى القارئ العربى ، بالرغم من اقتصارهما معا على قصيدة و حدة ورؤية محددة لهذه القصيدة .

٥ ـ ت . س . إليوت : لويس عوض

فى يناير ١٩٤٦ نشرت مجلة «الكاتب المصرى» الشهرية مقالاً مطولاً بهذا العنوان للويس عوض[٥] ، يعرض فيه الكاتب لظهور إليوت وقصيدته «أغنية العاشق بروفروك» التى عدها أهم شعره ، فضلاً عن كونها لفتت إليه الأنظار ، ويربط الكاتب القصيدة بالشعر الإنجليزى فيما بين الحربين ، ويعرض لغموض هذا الشعر وأسباب ذلك الغموض . ثم يتحدث عن استيحاء الميثولوجيا اليونانية والرومانية ، وتأثر إليوت بالتراث المسيحى وكوميديا دانتى . ويعد الكاتب قصيدة «الأرض الخراب» بمثابة ملتقى ثقافات شرقية وغربية،قديمة وحديثة،وثنية ومسيحية . ويعرج على تأثر إليوت بتجاربه الشخصية،وانسحابه منهزما أمام القوى الحضارية الجديدة التى تسحق الفردية سحقا . ويعد الكاتب إليوت «نقطة تحول فى تاريخ الشعر الإنجليزى»، ويناقش أثره فى مدرسة بأكملها من الشعراء الشباب ، ويعرض لمراحل تطوره حتى بلغ مرحلة الشعر الفلسفى والميتافيزيقى .ولكن الكاتب ينتهى إلى أن إليوت عامل هدم كما قال عنه ستيفن سبندر ، ورجل ينتمى إلى القديم وعصوره ، يمقت البرجوازية والديموقراطية ، ويتهمه بالرجعية والفاشية . ويختتم المقال بقوله : «وإذا لم نجد بأساً من أن نقول إن الفاشية إجمالاً هى الإقطاعية الصناعية ، اتضحت أصول هذا الاتجاه وأمثاله فى الشاعر الرجعى للناقد الرجعى توماس ستيرنز إليوت» .

من الملاحظ على هذا المقال انه أوفى مقال ظهر عن إليوت حتى انتهاء الحقبة ، وأنه يلتقى مع مقالى نور شريف السابقين فى رؤيته لإليوت وحكمه عليه . وكان لويس عوض فى تلك الفترة قد أعلن ـ فى مقدمته لديوانه بلوتولاند ـ أنه ماركسى . ولكن من الملاحظ أيضا ـ كما أشار الدكتور ماهر فريد فى دراسته المذكورة ـ أن بعض المعلومات والتواريخ وردت خطأ فى كتابه «فى الأدب الإنجليزى الحديث» الذى يضم هذا المقال ، ومنها تأريخه لظهور قصيدة «بروفروك» بعام ١٩١٧ فى المقال (عام ١٩١٤ فى الكتاب) وصحته ١٩١٥ كما ذكر الدكتور فريد . أما أن لويس عوض قد عد إليوت «شاعر الإنجليزية الأول» فهذا رأيه ، وإن كان وليد الحماسة الغامرة لإليوت، الذى اتضح أثر شعره على ديوان «بلوتولاند» .

٦ ـ هملت : عبدالقادر السماحى

فى ٧ مايو ١٩٤٦ نشرت مجلة «الثقافة» مقالا تحت هذا العنوان للسماحى[٦].وقد استهله بعرض آراء إليوت حول مسرحية «هاملت» وهجومه عليها ، وعده إياها «عملا فنيا فاشلا» . وعلق الكاتب على ذلك بقوله : «وقائل هذه العبارة ت . س . إليوت، وهو أكبر النقاد وأبعدهم صوتا فى العالم الأنجلو ساكسونى..» ثم عرض لما كتبه إليوت عام ١٩٢٣ حول «وظيفة النقد»،ولكنه خالفه فيما يتعلق بهاملت ومسرحيته .

ومن الملاحظ أن إليوت فى هذا المقال كان قد بدأ يشغل الكتاب بآرائه ، وإن كان الكاتب قد بالغ فى استخدامه صيغة أفعل التفضيل فيما يتعلق بمكانة إليوت فى النقد . ويبدو أنه فعل ذلك على سبيل إقناع القارئ بالقضية من وجهة نظره ، وتتلخص فى الإعجاب الشديد بالمسرحية وبطلها .

٧ ـ من آراء ت . س . إليوت : محمود محمود

فى ١٦ يناير ١٩٥٠ نشرت «الثقافة» مقالاً تحت هذا العنوان لمحمود محمود[٧] ، قدمه بقوله . «ت . س . إليوت كاتب إنجليزى معاصر له مذهب خاص فى كتابة القصة ، وله آراء طريفة فى النقد الأدبى،ننقل بعضها هنا للقارئ العربى» . ثم لخص بعض آراء إليوت فى : معنى الثقافة ، وتأثير الأدب ، من حديث له مع مراسل صحيفة أوربية . وتحت هذه العناوين ساق الكاتب آراء إليوت بغير تعليق أو إشارة لمصادرها ، ولكنه عقب فى ختام المقال بقوله : «هذه شذرات من آراء ت . س . إليوت الأديب الإنجليزى المعاصر،أقدمها للقارئ العربى لتشحذ فيه قوة الفكر وأصالة النقد» .

ومن الملاحظ أن كاتب المقال لم يكن على دراية كافية بإليوت ؛ فقد ذكر وهو يقتبس من إجابات إليوت لأسئلة المراسل الأوربى أن له كتابا عن «التقاليد» وما هو بكتاب ،

ـــل مقال طويل بعنوان «التقاليد والموهبة الفردية» كما هو معروف الآن .

٨ـ مقومات الشعر الإنجليزى : رشاد رشدى

فى ١٢ مارس ١٩٥١ نشرت «الثقافة» الحلقة الأولى من سلسلة بهذا العنوان لرشاد رشدى[٨] ، من خمس مقالات . وفى المقال الأول عد إليوت «من كبار الشعراء المحدثين»وتحدث رشاد رشدى عن تنوع موضوعات الشعر الإنجليزى الحديث ، وكيف أن القوة العاطفية التى تكمن وراء الشعر مازالت تربط بين القديم والجديد . وفى المقال الثانى[٩] تحدث الكاتب عن امتداد الشاعر فى كل العصور التى سبقته بحيث لا يصبح نتاجا لعصره فحسب ؛ بل نتاجاً لكل ما انحدر إليه من تقاليد شعرية . وأشار إلى أن ثمة خطوطا ثلاثة عريضة يشترك فيها أغلب الشعراء الإنجليز وهى : التمرد على حياة الآلة ، والرجوع إلى حياة الروح ، والقدرية أو الجبرية . وفى المقال الثالث[١٠] ناقش خط التمرد على حياة الآلة ، ومثل بقصيدة «الرجال الجوف» ، واقتبس منها مقتطفات طويلة فضلا عن بعض أبيات من «الأرض الخراب» . وفى المقال الرابع[١١] ناقش خط العودة إلى حياة الروح ، ومثّل بالقصيدة نفسها مرة أخرى،ثم اقتبس بعض أبيات من قصيدة أخرى لإليوت لم يذكر عنوانها . وفى المقال الأخير[١٢] ناقش خط الجبرية دون أن يمثل بشيء من شعر إليوت ، مكتفيا بشعر زملائه وتلامذته .

ومن الملاحظ أن الكاتب لم يذكر أى مصدر فى دراسته هذه ، بالرغم من استخدامه لبعض آراء إليوت نفسه حول الشعر الحديث،واتصال القديم بالجديد ، وصلة الشاعر بعصره وكل العصور،و نحداره من التقاليد ، وكذلك حساسية الشعراء المحدثين ومقومات هذه الحساسية ، وكلها عناصر أقام عليها دراسته نفسها التى اقتبس فيها ـ كما أشار الدكتور فريد فى دراسته ـ بعض آراء إليوت فى مقدمته لكتاب «كتاب صغير للشعر» الذى وضعته آن ريدلر ، وهى آراء لم يردّها الدكتور رشدى إلى مصدرها .

٩ـ الرجال الجوف : عبد الغفار مكاوى

فى ١٥ ديسمبر ١٩٥٢ نشرت «الثقافة» ترجمة لقصيدة «الرجال الجوف» لإليوت قام بها ع . م[١٣] (الدكتور عبد الغفار مكاوى الذى وقع اسمه بالحرفين الأولين) . وكانت هذه أول ترجمة كاملة لإحدى قصائد إليوت خارج الفترة .

وبالرغم من الاجهاد الكبير الذى بذله المترجم فى نقله هذه القصيدة الأقل صعوبة من زميلاتها فقد تغاضى عن «المفتاح» الذى وضعه إليوت تحت عنوان القصيدة وهو : A penny for the Old Guy وترجمتها : «بنس أو قرش للعجوز»؛وهى عبارة كانت تأتى على لسان الشحاذين فى الشوارع ، وقد دخلت بنصها فى بعض الأغانى الشعبية .

كما تغاضى المترجم عن بعض المعانى المحدّدة فى القصيدة مثل عبارة : Prickly Pear التى تكررت أربع مرات،بمعنى «شجر التين الشوكى» لا بمعنى «شجرة الصبار» . ولكنه ترجم عبارة For Thine is The Kingdom بعبارة «الملك لك» فى حين أن رشاد رشدى كان قد ترجمها حرفيا بعبارة «لأن الملك يا إلهى ملكك»[١٤] . ومن الواضح أن ترجمة مكاوى أقرب إلى العبارة العربية المشهورة فى التراث الإسلامى . ويبدو أن صديقيه صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن فهمى قد راقتهما العبارة على هذا النحو فجعلها الأول ـ بعد ذلك ـ عنوانا لإحدى قصائده،وجعلها الآخر عنوانا لإحدى قصصه .

ونستطيع أن نخلص من هذا العرض لكتابات أدبائنا عن إليوت وتقديمهم إياه للقارئ العربى. ببعض الملاحظات الأساسية :

الملاحظة الأولى أن مجلة «الثقافة» كان لها نصيب الأسد فى هذا التقديم،على حين لم تلتفت مجلة «الرسالة» أو كتابها إلى إليوت على الإطلاق .

الملاحظة الثانية أن معظم الذين قدموا إليوت وكتبوا عنه فى تلك الفترة كانوا من المشتغلين بالإبداع أساساً،ابتداء من إبراهيم ناجى إلى عبد الغفار مكاوى ، وأن أول نص كامل مترجم من شعر إليوت لم يظهر إلا فى بداية الفترة الثالثة بعد يوليو ١٩٥٢ .

الملاحظة الأخيرة أن هذه الكتابات المبكرة ظلت محصورة فى نطاق ضيق دون أن تنجح فى توسيع شهرة إليوت كما حدث فى الحقبة التالية ، وأنها ـ أيضا ـ انقسمت عند تقييم إليوت وشعره إلى قسمين : قسم يراه عظيما وجديرا بالخلود ، وقسم يراه رجعيا ، ولكن كلا القسمين تحمس له الكتّاب فى النهاية .

«على شلش»

هوامش :

(١) الثقافة : ٢٢ ص ٤٢ .

(٢) المجلة الجديدة : أغسطس ١٩٣٩ ص ٣٢ ـ ٣٥ .

(٣) الفجر الجديد : ١ ص ص ٧ ـ ٨ .
(٤) الفجر الجديد : ٣ ص ص ٢٣ ـ ٢٤ .
(٥) الكاتب المصرى : ٤ ص ص ٥٥٧ ـ ٥٦٨ .
(٦) الثقافة : ٣٨٤ ص ص ١٨ ـ ٢١ .
(٧) الثقافة : ٥٧٧ ص ص ٦ ـ ٧ .
(٨) الثقافة : ٦٣٣ ص ص ٦ ـ ٧ .
(٩) الثقافة : ٦٣٦ ص ص ٢٠ ـ ٢٢ .
(١٠) الثقافة : ٦٣٨ ص ص ١٣ ـ ١٥ .
(١١) الثقافة : ٦٣٩ ص ص ٢١ ـ ٢٣ .
(١٢) الثقافة : ٦٤١ ص ص ٢٠ ـ ٢٣ .
(١٣) الثقافة : ٧٢٩ ص ١٧ .
(١٤) الثقافة : ٦٣٩ ٢٦٠ مارس ١٩٥١ ص ٢١ .



كشاف المجلد الثالث

إعداد : أحمد عنتر مصطفى

(أ) كشاف الموضوعات

م	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٢٩	التكرار النحطى فى شعر حافظ	محمد عبد المطلب	ع ٢ / ٤٧ ـ ٦٠
٣٠	تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية	صبرى حافظ	ع ٤/ ٢١٥ ـ ٢٢٩
٣١	توازن البناء فى شعر شوق	محمود الربيعى	ع ١ / ٦٨ ـ ٧٧
٣٢	«جريمة قتل» بين إليوت وصلاح عبد الصبور	عبد الحميد إبراهيم	ع ٤ / ١٩٣ ـ ٢٠٣
٣٣	حافظ وشوق وزعامة مصر الأدبية	شوق ضيف	ع ٢ / ١٥٥ ـ ١٧٣
٣٤	الحداثة فى الشعر (ندوة) ـ إعداد ـ	محمد بدوى	ع ١ / ٢٦٠ ـ ٢٦٨
٣٥	الحكاية والواقع	غراء حسين مهنا	ع ٤ / ١٢٣ ـ ١٣٤
٣٦	حول كتاب «الشعر وصنع مصر الحديثة» (ردوتعقيب)	منح خورى ماهر شفيق فريد	ع ٢ / ٣٧٣ ـ ٣٧٨
٣٧	خصائص الأسلوب فى الشوقيات (عرض)	محمد عبد المطلب	ع ١ / ٢٦٩ ـ ٢٧٨
٣٨	دلائل القدرة الشعرية	محمد زكى العشماوى	ع ١ / ١١ ـ ١٧
٣٩	الذاتية والكلاسيكية فى شعر شوق	محمد مصطفى بدوى	ع ١ / ٦٣ ـ ٦٧
٤٠	الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة فى قصص المنفلوطى	ليلى عنان	ع ٤ / ١١٤ ـ ١٢٢
٤١	روميو وجولييت على المسرح المصرى	رمسيس عوض	ع ٤ / ١٨٥ ـ ١٩١
٤٢	«الست هدى» تحليل للمضمون الفكرى والاجتماعى	منى ميخائيل	ع ١ / ١٩٥ ـ ١٩٨
٤٣	الشاعر الحكيم	جابر عصفور	ع ٢ / ١١٩ ـ ١٥٣
٤٤	الشرق والغرب بين الواقع والأيديولوجيا	محمد على الكردى	ع ٣ / ٢١٨ ـ ٢٢٧
٤٥	شعبية حافظ وشوق	نبيله إبراهيم	ع ٢ / ٢١٣ ـ ٢٢٣
٤٦	الشعر عند حافظ وشوق	عبد الله الطيب	ع ٢ / ١٧٥ ـ ١٩٧
٤٧	الشعر والتاريخ	قاسم عبده قاسم	ع ٢ / ٢٣٥ ـ ٢٤٥
٤٨	الشعر وتكوين مصر الحديثة (عرض)	ماهر شفيق فريد	ع ١ / ٢٧٩ ـ ٢٨٦
٤٩	الشعر المنثور عند أحمد شوق	حسين نصار	ع ١ / ١٥٧ ـ ١٦٥
٥٠	شعر حافظ إبراهيم	على البطل	ع ٢ / ٨١ ـ ٩٢
٥١	شعر الوجدان عند حافظ إبراهيم	حلمى بدير	ع ٢ / ٢٢٤ ـ ٢٣٤
٥٢	شعرية الشوقيات	حمادى صمود	ع ١ / ٥٢ ـ ٦٢
٥٣	شوق وآثاره فى مراجع غربية مختارة	صالح جواد الطعمة	ع ١ / ٢٤٣ ـ ٢٥٧
٥٤	شوق وحافظ وأوليات التجديد	عبد العزيز المقالح	ع ٢ / ١٩٨ ـ ٢١٢
٥٥	شوق وحافظ فى الأطروحات	سعد الهجرسى	ع ٢ / ٣٤٩ ـ ٣٧٢
٥٦	شوق والذاكرة الشعرية	كمال أبو ديب	ع ١ / ٩٧ ـ ١٠٦
٥٧	شوق : شاعر البيان الأول	أدونيس	ع ١ / ١٨ ـ ٢٢
٥٨	شوق ومصر الفرعونية	عرفان شهيد	ع ٢ / ٣٢٢ ـ ٣٢٨
٥٩	الشيطان فى ثلاث مسرحيات	عصام بهى	ع ٤/ ٢٤٨ ـ ٢٦٤
٦٠	صورة المرأة فى مسرحيات شوق	أنجيل بطرس سمعان	ع ١ / ١٨٣ ـ ١٩٣
٦١	صورة مصر بين الأسطورة والواقع	عبد المنعم شحاته	ع ٣ / ١٨٥ ـ ١٩٥
٦٢	الصورة الفنية فى شعر شوق الغنائى	عبد الفتاح عثمان	ع ١ / ١٤٤ ـ ١٥٦
٦٣	طه حسين وديكارت	عبد الرشيد الصادق محمودى	ع ٤ / ١٠٤ ـ ١١٣
٦٤	عالم القصائد الخمس	اعتدال عثمان	ع ٢ / ٣٢٩ ـ ٣٣٨
٦٥	عالمية التعبير الشعبى	نبيلة إبراهيم	ع ٤ / ٢٣ ـ ٣٦
٦٦	على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب	أحمد عثمان	ع ٤ / ٣٧ ـ ٤٦
٦٧	العمى فى مرآة الترجمة الشخصية	فدوى مالطى دوجلاس	ع ٤ / ٦١ ـ ٨٠
٦٨	عناصر التراث فى شعر شوق	ناصر الدين الأسد	ع ١ / ٢٣ ـ ٣٣

م	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٦٩	فاوست فى الأدب العربى المعاصر	مصطفى ماهر	ع ٤ / ٢٣٨ ـ ٢٤٧
٧٠	فكرة فاوست منذ عصر جوته	كمال رضوان	ع ٤ / ٢٣٠ ـ ٢٣٧
٧١	فن الإبيجراما عند طه حسين	فخرى قسطندى	ع ٤ / ٨١ ـ ١٠٣
٧٢	قراءة أسلوبية لشعر حافظ إبراهيم	شكرى عياد	ع ٢ / ١٣ ـ ٢٧
٧٣	قراءة فى مجنون إلزا	سامية أحمد أسعد	ع ٣ / ١٦٣ ـ ١٧١
٧٤	كائنات مملكة الليل	محمد بدوى	ع ٢ / ٣٣٩ ـ ٣٤٨
٧٥	كارة البشر (ترجمة)	ديفيد كونستان	ع ٣ / ١٠٣ ـ ١١٤
٧٦	«ليالى سطيح» بين القصة والمقامة	أنجيل بطرس سمعان	ع ٢ / ١٠٣ ـ ١٠٧
٧٧	«مجنون ليلى» بين الأدب العربى والفارسى	فاروق شوشه (مقدمة) محمد غنيمى هلال	ع ٣ / ١٤٤ ـ ١٦١
٧٨	المرايا المتجاورة «نقد»	شكرى عياد	ع ٤ / ٣٠٢ ـ ٣١٠
٧٩	مسرح شوقى والكلاسيكية الفرنسية	إبراهيم حمادة	ع ١ / ١٦٧ ـ ١٧٦
٨٠	مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألمانى	ناهد الديب	ع ٤ / ٢٦٥ ـ ٢٧٠
٨١	المصادر التاريخية فى مسرحية مجنون ليلى	عبد الحميد إبراهيم	ع ١ / ١٧٧ ـ ١٨٢
٨٢	معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة	محمد الهادى الطرابلسى	ع ١ / ٨٥ ـ ٩٦
٨٣	المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم	أحمد طاهر حسين	ع ٢ / ٢٩ ـ ٤٥
٨٤	مفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم	عبد الرحمن فهمى	ع ٢ / ٦٩ ـ ٧٩
٨٥	مفهوم التأثير فى الأدب المقارن	سمير سرحان	ع ٣ / ٢٦ ـ ٣٥
٨٦	ملاحظات على بناء الجملة	على هنداوى	ع ٢ / ٦١ ـ ٦٧
٨٧	مواعظ قصصية عن الضرورة والحرية	عبد الوهاب المسيرى	ع ٣ / ١١٥ ـ ١٢٠
٨٨	موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية (ترجمة)	إبتهال يونس	ع ٣ / ١٩٧ ـ ٢٠٦
٧٩	مؤثرات شرقية فى الشعر الروسى	مكارم أحمد الغمرى	ع ٣ / ٢٠٧ ـ ٢١٧
٩٠	النص الغائب فى شعر شوقى	محمد بنيس	ع ١ / ٧٨ ـ ٨٤
٩١	نقد المقارنة (ترجمة)	نجلاء الحديدى	ع ٣ / ٥٩ ـ ٧٠
٩٢	نماذج من الرواية الانجليزية المترجمة إلى العربية	أنجيل بطرس سمعان	ع ٤ / ٢٠٤ ـ ٢١٣
٩٣	نيويورك فى ست قصائد	على شلش	ع ٤ / ٤٧ ـ ٦٠
٩٤	هذا العدد	التحرير	ع ١ / ٥ ـ ١٠
٩٥	هذا العدد	التحرير	ع ٢ / ٥ ـ ١١
٩٦	هذا العدد	التحرير	ع ٣ / ٥ ـ ١٠
٩٧	هذا العدد	التحرير	ع ٤ / ٥ ـ ١٢
٩٨	الواقع الاجتماعى فى شعر حافظ وشوقى	محمد عويس محمد	ع ٢ / ٢٤٦ ـ ٢٥٥
٩٩	الوحدة النصية فى «ليالى سطيح»	فدوى مالطى دوجلاس	ع ٢ / ١٠٩ ـ ١١٧
١٠٠	وثائق	التحرير	ع ٢ /

(ب) كشاف المؤلف

المؤلف	رقم كشاف الموضوع	رقم العدد والصفحات
ماهر شفيق فريد (عرض)	٤٨	ع ١ / ٢٧٩ ـ ٢٨٦
محمد بدوى (ندوة ـ إعداد)	٣٤	ع ١ / ٢٦٠ ـ ٢٦٨
محمد بدوى	٧٤	ع ٢ / ٣٣٩ ـ ٣٤٨
محمد بنيس	٩٠	ع ١ / ٧٨ ـ ٨٤
محمد زكى العشماوى	٣٨	ع ١ / ١١ ـ ١٧
محمد عبد المطلب	٢٩	ع ٢ / ٤٧ ـ ٦٠
محمد عبد المطلب (عرض)	٣٧	ع ١ / ٢٦٩ ـ ٢٧٨
محمد على الكردى	٤٤	ع ٣ / ٢١٨ ـ ٢٢٧
محمد عويس محمد	٩٨	ع ٢ / ٢٤٦ ـ ٢٥٥
محمد غنيمى هلال	٧٧	ع ٣ / ٢٤٧ ـ ٢٦١
محمد مصطفى بدوى	٣٩	ع ١ / ٦٣ ـ ١٧
محمد الهادى الطرابلسى	٨٢	ع ١ / ٨٥ ـ ٩٦
محمد هريدى	٢٢	ع ٣ / ١٣٩ ـ ١٤٣
محمد يونس	٥	ع ٣ / ١٢٨ ـ ١٣٨
محمود الربيعى	٣١	ع ١ / ٦٨ ـ ٧٧

المؤلف	رقم كشاف الموضوع	رقم العدد والصفحات
محمود على مكى	١٢	ع ١ / ٢٠٠ ـ ٢٣٤
مصطفى ماهر (ترجمة)	٢٣	ع ٣ / ٤٨ ـ ٥٨
مصطفى ماهر (ترجمة)	٦٩	ع ٤ / ٢٣٨ ـ ٢٤٧
مكارم أحمد الغمرى	٨٩	ع ٣ / ٢٠٧ ـ ٢١٧
منح خورى	٣٦	ع ٢ / ٣٧٣ ـ ٣٧٨
منى ميخائيل	٤٢	ع ١ / ١٩٥ ـ ١٩٨
ناصر الدين الأسد	٦٨	ع ١ / ٢٣ ـ ٣٣
ناهد الديب	٨٠	ع ٤ / ٢٦٥ ـ ٢٧٠
نبيلة إبراهيم	٤٥	ع ٢ / ٢١٣ ـ ٢٢٣
نبيلة إبراهيم	٦٥	ع ٤ / ٢٣ ـ ٣٦
نجلاء الحديدى (ترجمة)	٩١	ع ٣ / ٥٩ ـ ٧٠
نصر أبو زيد (ترجمة)	١٩	ع ٣ / ٩٣ ـ ١٠١
هيام أبو الحسين	١٤	ع ٣ / ١٧٣ ـ ١٨٤
يوسف بكار	٢	ع ٢ / ٢٥٦ ـ ٢٦٤





الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولى السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



Following these studies of the influence of German literature on modern Arabic writing, **Ahmed Abdel Aziz** writes on the influence of the Spanish **Lorca** on Arab writers and poets. With all qualifications as regards how Arab writers came to know **Lorca** through other mediators, **Abdel Aziz** safely concludes that he influenced contemporary Arab poets. Sometimes this influence takes the form of using lines from **Lorca** as an epigragh: at other times it takes the form of quoting him, of adapting some of his imagery and the characteristic properties of his poetic world: a bloody wedding, dawn, the moon, gypsy songs, daggers, horses, knights, Grenade. The writer then examines a number of **Lorca's** phrases that have found their way into Arabic poetry: cut breasts, a broken wing, the weeping of the lyre, lonely and remote Cordova, the black guard, the chimes of five o'clock; etc. he dwells on the artistic structure of **Lorca's** poems and its influence on the structure of Arabic poetry. Finally he compares **Lorca's La casa de Bernarda Alba (The House of Bernarda Alba)** with **Salah Abdel Sabour's The Princess Waits.**

All the above-mentioned studies move - as we have seen - within the framework of reciprocal influence stressing at the same time the openness of modern Arabic literature to world literature, and the use it has made of it.

It remains to say a few words about three studies of which brief mention has been made before. They are all opposed to the theory of reciprocal influence: similar texts are treated, in this context, for a purely critical purpose, namely to reveal the artistic and intellectual dimensions of separate texts and to illuminate their various aspects.

First of these three studies is **Ali Shalash's «New York in Six Poems».** Three of the poems under consideration are by Arab poets belonging to three different Arab countries: **Adonis, Abdel Wahab al-Bayati** and **Mohamed Ibrahim Abu Sinah.** The rest are by the Russian **Mayakovsky,** the Spanish **Lorca** and the Senegalese **Senghor.** They all visited New York and each wrote a poem on it. The study shows how the vision of each was conditioned by his cultural background and ideological stand and how these differences were reflected in the various components of their poems. It is interesting, however, that the three Arab poets have this much in common: they all reject New York and satirize it against a backcloth of Arab culture.

Next we come to **Fadwa Malti-Dauglas' «Blindness in the Mirror of Autobiography»,** a comparison between two autobiographies, one by the Egyptian **Taha Hussein** and the other by the Indian **Ved Metha.** Both writers belong to our so-called third world; they are both blind men attempting their hands at the same literary genre. Apart from this, there is no chance of their ever having met each other or of any possible influence: Hence the writer studies blindness as a textual fact, depicting the parallels between both writers and pointing out the similarities as well as the differences. She then manages to pin down the characterisitics of the writing of the blind as exemplified in the texts under discussion and the differences, all the same, between her two writers. **Fadwa Malti-Douglas** dwells on the phenomenon of the pain associated with blindness and how each writer reacted to it differently. Together with the duality of blindness and pain, there is the duality of tradition and innovation, the association of blindness with tradition, and the duality of East and West. All these dualities play parallel roles in the work of both writers, converging sometimes and diverging at others, but helping to higlight the qualities peculiar to each.

The third and last study is **Gharaa Hussein Mehana's «The Tale and Reality».** It is a depiction of observable parallels between a set of Arabic and French folkloric tales. These parallelisms are not indicative of a reciprocal influence; rather they indicate points of contact and differences between the formulae chosen by different peoples to express their actual concerns and dreams of the future. This is achieved through an analysis of ten Arabic folkloric tales and their French counterparts.

Finally, it remains to add that the scope of applied studies, employing both methods indicated here, has still room for further fruitful contributions.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID

Lakum (What Remains for You) and **Naguib Mahfouz's Miramar. Hafiz** provides evidence that three Arab novelists have been influenced by **Faulkner's** novel in its Arabic version. As for **Kanafani's** debt, **Hafiz** asserts that it goes beyond action and characterization to include symbolism, imagery, metaphorization and artistic structure based on the stream of consciousness technique and the interaction of place and time, as well as the method of narration. **Naguib Mahfouz**, on the other hand, has been able - thanks to his mastery of the novel form and his ability to digest and assimilate - to conceal his debt to **The Sound and The Fury.** Through an analysis of **Miramar**, however, **Hafiz** reveals similarities of action and character between the two works that cannot be coincidental. We may say, therefore, that the applied aspect of **Hafiz's** paper is devoted to the theory of reciprocal influence.

Thus end our group of studies of the impact of translated English (and American) works on modern Arabic criticism, poetry, drams and fiction. We next come to studies of the German impact. For some reason, three of the studies included here deal with the age - old problem of **Faust : Kamal Radwan** writes on **«The Idea of Faustus since the Age of Goethe»**, **Mustapha Maher** on **«Faustus in Contemporary Arabic Literature»** and **Issam Bahiy** on **«Satan in Three Plays»**. **Kamal Radwan** traces the theme of **Faustus** in Europe since the Age of Enlightenment as anexpression of man's thirst for knowledge and freedom. He touches upon **Lessing's** - the pioneer of Enlightenment-treatment of the theme; then **Goethe's** where an alliance between **Faust** and **Mephisto** is effected in order to achieve unlimited knowledge. The writer traces works - poetic, dramatic and operatic - by contemporaries of **Goethe** and moves on to **Faustus'** manifestations in twentieth century Germany as exemplified in **Thomas Mann's** play **Doctor Faustus** (1947). From the European **Faust Radwan** takes us to Egypt where the theme of **Faust** »became popular, **Goethe's** play was translated into Arabic and discussed by many a writer. Suffice it to say that the theme was treated by at least five Egyptian dramatists, namely **Tawfik al-Hakim, Ali Ahmed Baktheer, Mohamed Farid Abu Hadid, Mahmoud Taymour** and **Fathi Radwan.**

From **Kamal Radwan** we move on to **Mustapha Maher** who is mainly concerned with the impact of **Goethe** in general, and of his **Faust** in particular, on modern Arabic literature. This impact is studied under five headings (i) a tendency towards translation or Arabicization as in **Ahmed Hassan al - Zayat'z** version of **The Sorrows of Young Werther** (ii) an acquisitive tendency that likes to think that **Goethe's** thought is akin, in essence, to Islamic culture. Among the exponents of this view are the Egyptian **Abdel Rahman Sidqi** and the Algerian **Abdel Hamid ben Shahnu** (iii) an academic and scholarly tendency seeking to understand the works of **Goethe** in their own terms. A conspicuous example is **Abdel Ghafar Makawi's «Wait a little, how beautiful thou art»**. (iv) a tendency towards conducting a dialogue with **Goethe** as in **Tawfik al - Hakim's Ahd al Shaytan (The Covenant of Satan)** (v) a transformatory tendency in which the original is transformed by the translator into something different, such as turning the tragedy of **Faust** into a popular and cheap novel.

It is in the light of these divisions that **Mustapha Maher** studies **al - Hakim's the Covenant of Satan** as a dialogue with **Goethe** and **Mohamed Farid Abu Hadid's a Slave to Satan** as nearer to translation or Arabicization. Finally, he studies **Ali Ahemd Baktheer's Faust al Jadid (The New Faust)** which is neither a dialogue with **Goethe** nor an arabicization. It rather retains the original elements of the story, though **Faust** eventually triumphs over Satan and is absolved of his sins.

Issam Bahiy is also near to the Faust domain. He chooses to deal with the figure of Satan in three different plays: **a Slave to Satan, The New Faust** and **Towards a Better Life.** The field of research is more or less the same as **Radwan's** and **Maher's** whether the focus be on **Faust** or on Satan. The duality of **Faust–Satan** is indissoluble.

Bahiy starts by reviewing mankind's conception, through the ages, of Sȧtan as a symbol of evil, disobedience and rebellion, and as an enemy to man. He reviews the image of Satan in **Goethe's Faust** and in **Marlowe's The Tragical History of Dr Faustus**, connecting both images with the image of Satan in collective memory. Analysing the three modern Arabic plays he has chosen, **Bahiy** reveals the transformations and additions introduced by their authors - both in thought and in art - to express a personal vision of the sufferings of Arab society in particular and of humanity in general.

It is interesting to note that all the Faustian echoes, touched upon in the three studies mentioned above, have been in the field of drama. In pursuance of the impact of German drama on its Arabic counterpart, **Nahed al - Deeb** contributes a study of **«The Drama of Naguib Sorour and the Assimilation of German Drama»**. According to the writer, the importance of **Sorour's** work lies in taking Egyptian drama a step further from critical realism to an interest in something transcending realism of character and action. This is due to the impact exercised upon **Sorour**, as a student of dramatic direction in Eastern Europe, by **Brecht's** theoretical writings and dramatic works. The writer analyses a number of **Sorour's** plays in the light of the **données** of epic theatre - both intellectually and artistically - concluding that the chief merit of these plays consists in effecting a synthesis of the characteristics of epic drama, the popular Egyptian tradition, social issues and nationalist aspirations. Through this synthesis, **Sorour** has managed to create a dramatic text that does not take heed of Aristotelian dramatic structure but resorts to all methods of breaking the circle of dramatic illusion and putting an end to the alienation of the audience from the stage.

poetic, in the English language particularly. This is revealed through a comparison of creative and critical texts by the **Diwan** poets with texts from English romantic poets and critics.

Another study of the impact of English literature on modern Arabic writing is **Mohamed abdel Hai's «The Violet and the Crucible: Translation and the Language of Arabic Romantic Poetry».** This is a study of the impact of Arabic translations of specimens of English poetry on the rise of Arabic romantic poetry, both in form and in subject - matter. **Abdel Hai** ranges from the first Arabic translation of the hymn **«The Cross of Christ»** (1830) to the Arabic version of the second **Hymns for Worship** (1852), usually credited to **Botros al - Bustani,** the Arabic version of the Bible supervised by the Protestant Church, translation of psalms and hymns between 1847 and 1885 and - finally - translations of **Shakespeare, Shelley, Wordsworth, Keats, Burns,** etc...

Abdel Hai's paper points out the extent of influence exercised by Arabic versions of hymns on Syrian and Lebanese poets, especially in the United States of America, having read and sung them at missionary schools. He also points out the significance of their poetry for the younger men of the **Apollo** school. As for the **Diwan** poets, **Abdel Hai** maintains that they were not born romantics, like their Arab counterparts in their American exile. Hence their poetry was not a complete break with neo - classical canons of taste. It rather struck a balance between experimentation and innovation. This was a reflection of the tensions of the romantic - neoclassical duality in their poetical sensibility. The **Diwan** poets paved the way for the **Apollo** poets to adopt the romantic conception of poetry as based on symbol and suggestion rather than direct statement. This was to combine with a gradual assimilation of the styles of English - and French - romantic poetry.

Since he is mainly concerned with tracing the influence of translated English works on Arabic writing, **Abdel Hai** shows how Arab romantic poets assimilated English romantic poetry in translation. He does not neglect to mention, however, the role played by Arab **Sufi** (mystical) poetry in enriching Arabic romantic poetry and endowing it with certain characteristics that are not to be found in its English counterpart. **Abdel Hai** also studies the influence of the romantic concept of poetry on re - structuring the Arabic poem, freeing its metre and music from rigid patterns, both in the light of some critical writings and through direct translations of English poems.

Also treating of the impact of English writing on modern Arabic literature, and stressing the role of translation in this respect, are two further studies taking us from the domains of criticism and poetry to that of drama. **Ramses Awad** writes on **«Romeo and Juliet on the Egyptian Stage»** and **Abdel Hamid Ibrahim** on **«A Murder: Eliot and Abdel Sabour».**

The first of these two papers records the popularity of **Shakespeare's Romeo and Juliet, Hamlet** and **Othello** on the Egyptian stage in the first three decades of the present century. As for **Romeo and Juliet,** it had by 1900 appeared in two Arabic versions, by **Naguib Hadad** and **Nicola Rizk Allah** respectively. **Romeo and Juliet** was probably the most popular of all **Shakespeare's** plays on the Egyptian stage. First it was presented by the troupe of **Abu Khalil al - Kabani** in 1900 as **«Martyrs of Love».** In the same year, the troupe of **Iskander Farah** put it on stage; the role of **Romeo** being played by Sheikh **Salama Higazy** before he left **Farah's** troupe to form one of his own. **Higazy** introduced the element of song to such an extent that **Romeo and Juliet** was stripped of its tragic content and nothing but the sentimental interest was retained. **Awad** reviews how it was presented on stage complete, or only in part, with the alterations and transformations this entailed.

Abdel Hamid Ibrahim, on the other hand, makes a comparison between **T. S. Eliot's Murder in the Cathedral** and **Salah Abdel Sabour's** play, though his translation was published only posthumously in 1982. The writer records some similarities between the two plays mentioning, at the same time, differences that earlier critics have noted.

While **Laila Enan,** as we have seen, has dealt with the translation of romantic fiction into Arabic, **Angele Botros Samaan** deals with **«Specimens of the English Novel in Arabic Translation».** She treats of translations published between 1940 and 1973, pointing out the arbitrariness of choice of material for translation, the absence of planning and the complete subjection to the personal tastes of the translators on the one hand and to the demands of the market on the other. For some reason, the novels of **Charles Dickens** proved to be the most popular with Egyptian and Arab translators. **A Tale of Two Cities,** alone, was translated into Arabic no less than nine times. Together with **Dickens,** there have appeared translations of **Aldous Huxley, George Orwell, Charlotte Bronte, Jane Austen, Samul Johnson, H. G. Wells** and others. Some of these translations, however, were abridgements: others were made to fit popular and cheap editions.

Next we come to **Sabri Hafiz's** study of the impact of **Faulkner's The Sound and the Fury** on the Arabic novel. The writer defines the basic goal of comparative studies as a sharpening of the reader's awareness of the characteristics of a given literary work through the use of other works capable of its illumination. This is as it were an affirmation of the critical method of comparative studies: a literary text is to be studied in the context of another. That is probably why **Hafiz** uses the phrase **«Parallel Experiences»** as a sub - title to his study. He reviews various critical interpretations of **The Sound and the Fury** which goes to show how rich it is. This he uses as a preface to an examination of its impact on four modern Arabic novels. For reasons of space, mention will be made here of two only of these novels: **Ghassan Kanafani's Ma Tabaqa**

This study of the impact of Greek mythology on **al-Sayab's** poetry is followed by a study of a classical literary genre - namely that of the epigram - which **Taha Hussein** sought to introduce into modern Arabic literature. **Fakhri Kostandi,** author of this study, starts from the premise that **Taha Hussein** was convinced of the ability of Arabic to go beyond traditional artistic forms and was flexible enough to accommodate various literary forms of world literature. Hence his experimentation with the epigrammatic form in **Janat al Shawk (A Garden of Thorns). Kostandi's** study of the epigrams included in this work is meant to establish and consolidate the theory of transmission of one literary genre from one literature to another and from one age to another.

Kostandi's opens a group of studies of the work of **Taha Hussein.** It is immediately followed by **Abdel Rasheed Mahmoudi's «Taha Hussein and Descartes».** This is a historical research into the impact of **Descartes'** thought on **Taha Hussein** in the domains of literary study and of creative work alike, with special reference to **The Days. Mahmoudi's** paper is both negatory and affirmative: on the one hand, he seeks to refute the common view that **Taha Hussein's On Pre-Islamic Poetry** shows the influence of **Descartes'** method. On the other hand, he seeks to illuminate what no one has demonstrated before, namely that **The Days, Taha Hussein's** autobiography, is Cartesian in method. The doubts cast by **Taha Hussein** on Pre-Islamic poetry were negative and self-defeating: they ended in negating their very subject. **Descartes'** method, on the other hand, is based on a logical chain of reasoning, starting in doubt but ending in certainty. The most that can be said in this respect is that in his literary studies, **Taha Hussein** has adopted a rationalistic view not dissimilar to **Descartes'** in the domain of philosophy. As for **The Days, Mahmoudi** maintains that it is based on a Cartesian **Cogito, ergo sum.** Unlike **Descartes,** however, this is not a link in a chain of reasoning, but a vivid personal experience. Like **Descartes, Taha Hussein** starts with a feeling of solitude and tries to overcome it doubting, like the French philosopher, the knowledge acquired through the senses; a doubt that is characteristic of **Descartes' Méditations.** Both the French philosopher and the Egyptian man-of-letters agree in having recourse to an external power (The Other in the case of **Taha Hussein** and God in the case of **Descartes**) to rescue the isolated self and mediate between it and the external world.

Another aspect of the French impact on Arabic literature is touched upon by **Laila Enan's «French Romanticism: Original and Translation in al-Manfalouti's Fiction».** Two trends are distinguished by the writer as far as the translation of French romantic fiction into Arabic is concerned: on the one hand, there were unabridged and semi-complete versions. On the other, translators took liberties with their texts to an extensive degree. An example of these free translations is **Attala** which was translated by **al-Manfalouti** as **The Martyrs.** Another is his neglect, in translating **Paul et Virginie,** of descriptions of nature and social traditions and introducing into this work - as well as into **For the Sake of the Crown** - some alterations aimed at highlighting the translator's nationalist sentiments. This may be justified by **al-Manfalouti's** desire to make the French text akin to the interests of his Arab reader, but Enan also records some alterations that cannot be justified on grounds of history, subject-matter or art. In such cases the original is merely made to fit in with **al-Manfalouti's** own vision and to reflect his personal biases. This strips the originals of their philosophical content and merely turns them into love stories.

The writer concludes that **al-Manfalouti** has attempted a **mélange** of European eighteenth century thought and nineteenth century sentiment, thus reflecting the dilemma of writer and reader alike as they find themselves torn between inherited values of Arab culture, on the one hand, and the pull of Western culture on the other, at a time when the Arab world was just throwing away the yoke of the Ottoman empire.

Although **Gharaa Hussein's «The Tale and Reality»** is a comparison of Egyptian and French folkloric tales, we would rather leave it aside for the moment, to be touched upon later together with other textual studies by **Ali Shalash** and **Fadwa Malti-Douglas.**

We next come to studies of the influence of English literature on modern Arabic writing. First, there is **Ibrahim Abdel Rahman's «The Critical Heritage of the Diwan School: Origins and Sources».** The title is indicative of the writer's historical method. He dwells on the **Diwan** poets' - especially **al-Akad's** - campaign against the poetry of **Shawqi.** This is seen to be based on two premises: (i) a new concept of poetry, its functions and tools, drawing on western literature, both critical and creative, especially in its classical phase (2) the creation of poetical works modelled on those of the English romantic poets. In seeking to achieve these goals, they sought to point out the backward and traditional character of **Shawqi's** poetry. The writer reviews a number of texts in which **al-Akad,** the most important theoretician of the **Diwan** school, tried to put forward this new concept of poetry at length. From this review **Abdel Rahman** concludes that these writings do not constitute an intergrated theory of poetry: they are little more than ideas and opinions inspired by various readings in literature and criticism. These ideas are traced back to their ancient and modern sources, both Western and Arabic. The ancient western sources are represented by Greek and Roman criticism and by classical criticism in general. The classical Arabic sources are scattered over a wide range of Arabic writings, both creative and critical. As for the modern sources of **al-Diwan's** critical thinking, they are to be found partly in some contemporary Arab writers - who had access to French culture - and partly in the heritage of the romantic school, both critical and

sometimes to the very laws that govern specific structures. Successive studies, however, have not succeeded yet in pinning down the reasons behind these similarities.

The transmission of popular expression, in its different forms, is an undeniable fact. Equally undeniable are the distortions and transformations to which it is subject in response to the nature and specific demands of the collective mentality to which it has emigrated. To this extent the historical method can be justified in comparative studies of similar or cognate texts in different environments and at different times. The identity of laws governing the structure of these forms, however, cannot be explained in terms of the concept of reciprocal influence. Hence comparative popular studies have left this concept behind in search of new reasons for such an identity. This has turned out to be possible only through the text and the system governing the relations of its component parts.

Nabila Ibrahim then deals with various endeavours to analyse popular texts from a universal perspective, starting from **Axel Olrik** and ending with later textual studies conducted by folklorists and literary critics alike.

We next come to eighteen applied studies covering some basic aspects of comparative literature in succession and interpenetrating amongst themselves. As we have said, with the exception of the papers of **Ali Shalash, Fadwa Malti - Douglas** and - to some extent - **Gharaa Hussein** (all of whom are steering clear of the concept of reciprocal influence), these studies deal with the influence of foreign literatures on modern Arabic literature. The historical pattern is observed. Thus we begin with **Ahmed Etman's «Notes on the Greek Myth in the Poetry of al - Sayab»** and **Fakhri Kostandi's «Taha Hussein and the Art of the Epigram»**. These are followed by comparative studies of Arabic and French literature and thought, followed in turn by studies of some English influences on Arabic literature and of the impact of an American novel on some Arabic novels. Next we come across four studies dealing with the influence of German literature on modern Arabic writing. Finally, **Ahmed Abdel Aziz** writes on the influence of the Spanish **Lorca** on contemporary Arabic poetry and drama.

The succession of these studies in this order is meant to suggest that modern Arabic literature, in all its forms, and modern Arabic thought have made use of various influences and tributaries of world literature. It is a matter of give - and - take.

On the other hand, these axes interpenetrate giving rise to new ones. The papers of **Fadwa Malti - Douglas, Fakhry Kostandi** and **Abdel Rasheed Mahmoudi** deal respectively with **Taha Hussein's al - Ayam** « D: » (rendered into English as **An Egyptian Childhood, The Stream of Days** and **A Passage to France**) and his epigrammatic art as exemplified in **Janat al - Shawk (A Garden of Thorns)** and the Cartesian method of doubt, both in his critical and in his creative work. As for the influence of English literature on Arabic literature, **Ibrahim Abdel Rahman** and **Mohamed Abdel Hai** deal respectively with the influence of English romantic poetry on the **Diwan** school of poets and on the **Apollo** school of poetry. On the other hand, **Mohamed Abdel Hai, Ramses Awad, Abdel Hamid Ibrahim** and **Angele Botros** all deal with the question of translating English literature into Arabic. As far as literary genres are concerned, **Ibrahim Abdel Rahman** and **Mohamed Abdel Hai** deal with poetry, **Ramses Awad** and **Abdel Hamid Ibrahim** with drama, **Angele Botros** and **Sabri Hafiz** with the art of the novel, in relation to translated English and American novels. As for the impact of German literature on Arabic writing, **Kamal Radwan, Mustapha Maher** and **Issam Bahiy** write on the influence of the figure of **Faust**, and of Satan, on modern Arabic writing. **Nahed al - Deeb**, on the other hand, traces the influence of **Brecht** on the drama of **Naguib Sorour**. This is all meant to demonstrate that the order in which these studies are presented has a significance, and a function, on more than one level.

The great majority of these applied studies move implicitly, as we have seen, within the orbit of the concept of reciprocal influence. The limited number of textual studies featured by the present issue, however, conduct indirectly a methodical dialogue, in the domain of application, with the above - mentioned studies. It can be argued, broadly speaking, that the structure of the present issue seeks - through application - to present the reader with a thesis (exemplified by most of the papers included), an antithesis (exemplified in a limited number of studies) and a synthesis (exemplified in **Nabila Ibrahim's** paper).

The first of our historical studies is **Ahmed Etman's «Notes on the Greek Myth in the Poetry of al - Sayab»**. The writer traces the historical roots of the mythological phenomenon, drawing attention to the role played by the romantic school of poets in Egypt, and the symbolic school of poets in Lebanon, in introducing myth in poetry, as Western romantic poets and symbolists have done. The interest in myth, however, was not confined to this: according to **Etman**, it has acquired momentum with the rise of new Arabic poetry, especially in the work of the pioneering Iraqi poet **Badr Shakir al - Sayab**. So extensive is the use of mythology in the poems of **al - Sayab** that critics have differed on his success - or failure - in putting it to artistic uses. **Etman** maintains that **al - Sayab** has succeeded in employing myth - and the myth of **Tamuz** in particular - to enrich his poetry. Much of his work, however, has sunk under the load of the myth and is not justified by artistic necessity. In such cases, the myth is usually summed up in a few words and the reader is made cognizant of it only by a footnote at the bottom of the page. **Etman** traces **al - Sayab's** use of myth, starting from **«A Shepherd's Song»** and **«Body and Soul»** - early romantic poems of his - up to his last poems in which mythological echoes - Greek, Assyrian and Babylonian - combine with the pains of illness and political frustrations.

THIS ISSUE

ABSTRACT

The previous issue of **Fusul,** dealing like this one with **Comparative Literature,** has featured a fair number of theoretical essays and studies directed basically upon an examination of the concept of comparative literature, the subsidiary issues to which it has given rise, the legality of comparative literature in comparison with other branches of knowledge, and - finally - points of contact and difference between theoreticians and practitioners of the subject in the present century. Our choice of subject has called, in the first place, for a scrutiny of theoretical issues and an examination of the basic problems that are the starting points of its methods, tools and goals. A no less conspicuous goal, however, was the movement from theoretical thought to practical and applied study. Keen on application - in dealing with issues, trends and methods - this **Journal** has chosen to move in three directions: (a) comparisons dealing with literary works or ideas belonging to literatures other than Arabic: (b) comparisons dealing with Arab literary works that had some influence, direct or indirect, on other literatures; (c) comparisons dealing with Arab literary works and ideas in so far as they show traces of influence from non - Arabic literatures. Our previous issue has been taken up by studies of the first two categories; the present one is devoted to the third category.

Hence it will be noticed that the great majority of studies included in this issue move in the orbit of reciprocal influence. The Arabic text is used as a starting point for an examination of foreign sources, whether direct or indirect. We have chosen to say «the great majority», however, because a number of the studies included offer comparisons that have nothing to do with the concept of influence, as in the case of studies by **Ali Shalash, Fadwa Malti - Douglas** and, to some extent, **Gharaa Hussein.** The papers of these three consist in a critical analysis of texts and a reading of the Arabic literary text in the context of another. Besides, the present issue features, at its very beginning, two papers by **Atteya Amer** and **Nabila Ibrahim** of a special nature.

Atteya Amer's study, which heads this issue, is of a historical nature. Its importance in the present context derives partly from its revelation of the beginnings of comparative studies in the Arab world in the nineteenth century, as exemplified in the writings of **Rifaa al - Tahtawi** and **Ali Mubarak.** The writer then moves to the twentieth century recording the rise of consciousness of the idea of comparison as certain scholars, such as **Ahmed Dayf,** author of **An Introduction to the Study of Arabic Rhetoric,** fell under the influence of flourishing comparative studies in France. The interest in linguistic comparative studies has made itself manifest in university colleges and faculties as from the year 1924. In 1938 comparative literature became a subject of study in **Dar al - Ulum.** Apart, however, from university colleges and **Dar al - Ulum, al - Risala** published in 1935 a number of studies, comparing Arabic literature with its English counterpart, by **Fakhry Abou el - Soud.** What is interesting about these studies is that they did not adopt the historical view of the French school, but concentrated instead on critical analysis of texts and on comparing the aesthetic values of the two literatures under consideration. **Fakhry Abou el Soud** thus anticipated the rebellion of the «American School» against the 'French School'. The writer then refers to Egyptian missions abroad, to specialize in comparative literature, in France at first and then in England.

Nabila Ibrahim's study, which comes next, deals with **«The Universality of Popular Expression».** This deals with an anonymous branch of literary creativity, namely popular literature. The writer is able, nevertheless, to record certain points of contact between the forms of popular expression amongst different peoples at different times. Such a similarity calls for an explanation. Could it be due to the transmission of the literary material - orally in most cases - from one milieu to another? This is the question that folklorist studies, starting from the early nineteenth century, have had to grapple with. These studies have pointed out that the similarities are not confined to partial **motifs** or even to entire forms. The similarity extends

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

COMPARATIVE LITERATURE

Part 2

○ Vol. III ○ no. 4

○ July. August. September 1983


Bibliotheca Alexandrina
0536241